Yazar Olabilir miyim?

Yaratıcı Yazarlık Dersleri

Semih Gümüş

Edebiyatın duyguyla değil akılla okunup yazıldığını da bu arada unutmadan. Kendisi metnin dilini kullanarak, öykünün ya da romanın kişileri, hikâyesi, olayları, ilişkileri üstünden içeri girerse, o başka elbette. Yaratıcı yazı-

NOTOS KİTAP

Semih Gümüş

Yazar Olabilir miyim?

Yaratıcı Yazarlık Dersleri

Deneme

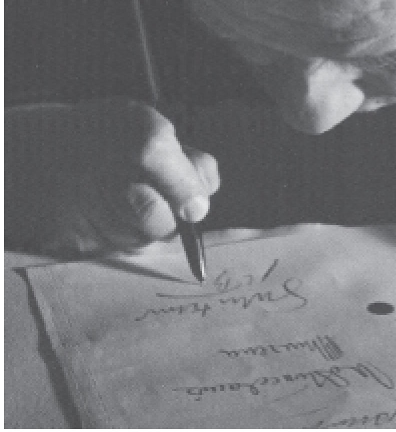

NOTOS
KITAP

Semih Gümüş
Yazar Olabilir miyim?
Yaratıcı Yazarlık Dersleri
Notos Kitap 066
Eleştiri-Deneme 001

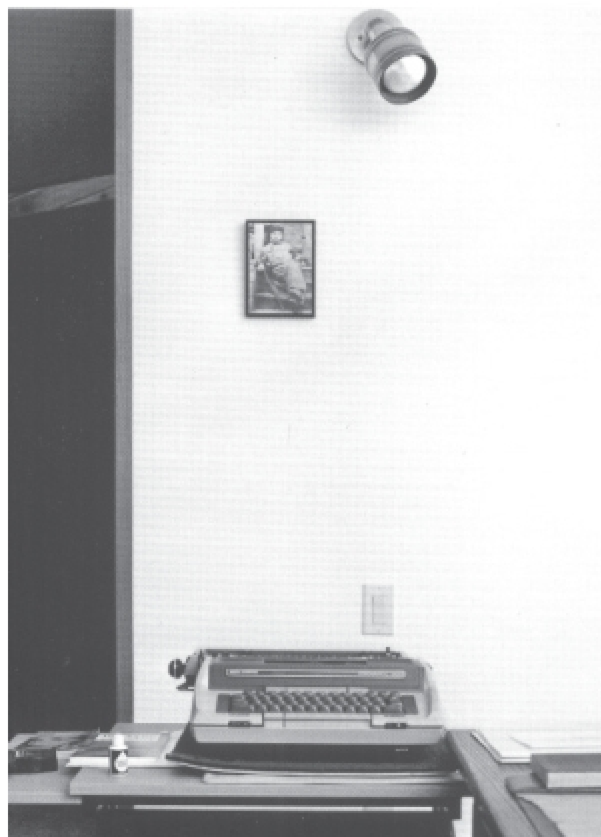
Birinci Basım
Haziran 2012
Notos Kitap Yayınevi
İnönü Caddesi, Emektar Sokak, 18/1
Gümüşsuyu, Beyoğlu 34427 İstanbul
0212 243 49 07
notoskitap.blogspot.com
facebook.com/NotosKitap
twitter.com/NotosKitap

Semih Gümüş

1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *AdamÖykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. Pek çok derginin kuruluşunda, yönetiminde yer aldı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Eleştiri ve deneme kitaplarının yanı sıra, öykü antolojileri hazırladı.



Rosa’ya



Yaratıcı Yazarlık Öğrenilebilir mi? (Önsöz)

Öykü, şiir ya da roman yazmak, sözgelimi otuz yıl öncekinden daha çekici bugün. Daha çok sayıda genç, edebiyatın içinde kendine bir yer bulmak, yazmak istiyor ve bunu gitgide daha nitelikli biçimde yapmaya çalışıyor. Bu arada bütün sorun, nasıl yazılacağı. Genç yazar, yazdıklarının nasıl olduğunu merak ediyor ve bunun karşılığı iyi mi, kötü mü değil yalnızca, bunun çok ötesini arıyor o.

Kendisi karar veremiyor daha; bunu yapabilseydi, soruyu başkasına değil, kendisine soracaktı elbette. Asıl amaç iç eleştiri gücüne sahip olmak, o olduğunda da, yazdıkları bambaşka görünecektir, bambaşka olmuştur da. Değil mi ki, yazınsal bir metnin nasıl olması gerektiğini görmeye başlamıştır, yazdıklarının niteliği de bu arada kendiliğinden yükselmiştir. İşte o iç eleştiri gücüne, başkalarının düşüncelerine gerek kalmadan kendi yazdıklarını değerlendirecek düzeyde eleştirel donanıma sahip olana dek, yazdıklarının tamamlanması olanaksızdır.

Peki bu aşamada başkalarından ne öğrenilir? Sözgelimi yaratıcı yazarlık çalışmalarından? Yeni yazar adayı, çeşitli nedenlerle usta bildiği, kendisinden daha deneyimli gördüğü kişilere ya da kurumlara başvurur. Elbette başvuracaktır. Gelgelelim, kişilerle kurulan ilişkilerin bir sakıncası var. Düşüncelerine başvurduğunuz bir kişi olduğuna göre, onun öznel yorumları ve yargılarıyla belirlenmiş bir yola girmeye gönül indirmişsiniz demektir. O yolda kendi anlayışınızı ve yazarlık kimliğinizi kuşanabilirsiniz belki, ama bu zorluğun üstesinden gelemezseniz, başvurduğunuz kişinin yolundan çıkmanız olanaksızlaşır. Nedir bunun sakıncası?

Bir başka kişiye başvurmuş olsaydınız, belki bambaşka bir yol önerilecekti size ve böylece kime başvurmuşsanız, kendi seçimlerinizin dışında, o kişinin ustalığı yanı sıra öznelliğiyle de belirlenen bir yola girmiş, kendinizin değil de başkalarının edebiyat anlayışının, beğenisinin gölgesine sığınmış olacaktınız.

Yaratıcı yazarlık çalışmasını, bir grubun parçası olarak, kolektif biçimde yürütmek, sözünü ettiğim sakıncayı önemli ölçüde giderebilir. Yazar

adayının bir değil, birçok kişinin düşünceleri içinden geçerek bir yol bulması, hiç kuşku yok ki daha nesnel seçimler yapmasını sağlar. Demek ki kolektif çalışma olanağı, bire bir ilişkilerden daha geniş, esnek, dolayısıyla daha olması gerektiği gibi çalışma fırsatları sunar.

Seçtiğiniz konu yeterince size ait mi, yoksa başkalarının da hemen aklına gelip yazdıklarını mı yineliyorsunuz;

kullandığınız sözcükler konuşma dilinin kısıtları içinde mi kalmış, yoksa her sözcüğü ölçüp biçerek mi kullanıyorsunuz;

yaratmaya çalıştığınız kişi gereksiz konuşup duruyor mu, yoksa konuşma cümleleri onun kişiliğine göndermeler yapacak tutumlulukta mı;

yalın bir dille yazdığınızda bile farklı anlamları yoğunlaştırıyor musunuz, yoksa söylenecek her sözü yayarak dümdüz anlatmayı mı seçtiniz;

diliniz kendinize yakın gördüğünüz yazarların ve kitapların etkisinde mi, yoksa kendinize özgü olmaya başladı mı...

Yani yazınsal bir metnin biçime ve içeriğe ilişkin öğeleri nelerse, yazdığınız metinle onların bütününe verdiğiniz karşılıkları bulmak için kolay bulunmayacak bir fırsat geçmiştir elinize. Değil mi ki kendiniz karar veremiyorsunuz, birçok düşüncenin çarpışmasından, yazdıklarınız için dilediğiniz sonuçları çıkarabilirsiniz.

Hiç kuşku yok ki, yaratıcı yazarlık, bir ustadan öğrenilemeyeceği gibi, yaratıcı yazarlık okullarında ya da atölyelerinde de öğrenilmez. Yazarlık, bütün bütüne bireysel bir uğraş. Sonunda her sorununa çözüm arayan yazar adayı, bu beklentisinin tam karşılığını hiçbir yerde bulamayacaktır. Ne ki, belki daha önemlisini, yazınsal bir metnin nasıl yazılacağına ilişkin yolları ve yordamları kavrayabilir, böylece kendi yolunu kendi bulabilir.

Yazarlığın yolu ve yordamı, önce yazar adayının yazıyla kurduğu ilişkiyi etkiler. Sözgelimi yazılacak metnin önceden tasarlanması gerekiyorsa, bu tasarının nasıl yapılması gerektiği anlaşılır. Bir öykü için bile çatı kurarken, çok oylumlu bir roman için ayrıntılı bir tasarı yapılmasının yazara daha başlangıç aşamasındayken neler kazandırabileceğini anlamak, ilk itkinin adamakıllı güçlü verilmesini sağlar.

Bu arada yazar adayının elindeki en etkili ve asıl silahın dil olduğunu anlamasıysa, yaratıcı yazarlık çalışmasının kolektif kazanımlarının belki en önemlisidir. Dilin, yazınsal bir metni varsa var, yoksa yok edecek kertede önemli olduğunu anlamak; dolayısıyla Türkçenin yazınsal dil olarak olanaklarının neler olduğunu öğrenmek, depoyu temiz yakıtla doldurmak gibidir.

Yazınsal dilin ne olduğu, olanaklarının nasıl kullanılabileceği de bunun bir basamak üstünde bekler. Diyebiliriz ki, yazınsal dilin anahtarını eline almak, sorunların üçte birini çözer; ondan sonra ne yazdığınıza değil, nasıl yazdığınıza bakılır artık ve siz bu sınavdan geçer not almaya çok yaklaşmışsınız demektir.

Peki bu arada ne okuyorsunuz?

Hemen verilecek yanıtlarınız vardır elbette, ama okuduklarınızın okumanız gerekenlerin çok azı olduğunu ve okunmazsa olmaz sayılabilecek pek çok yazarı daha okumadığınızı biliyorsunuzdur.

Bütün yaratıcı yazarlık çalışmalarında karşılaştığım, kendini hemen gösteren en önemli eksiklerden biridir bu. Değil geçen kuşakların usta yazarları, günümüzün pek çok vazgeçilmez yazarı okunmadan yazılmaya başlandığını açıkyüreklilikle belirtebiliriz. Bu niçin önemli? Yazar adayının içinden çıktığı edebiyatı tanıması için mi? Bunun için değil de, daha somut ve uygulamaya dönük nedenler yüzünden.

Yazar adayının, tamamıyla kendi başına, kendi beğenisine ve amacına yakın bulduğu yazarları ve kitapları seçmesi, onun bütün yazarlık yaşamını etkileyecek kertede önemlidir. Yaptığımız seçimle başucumuza çektiğimiz kitapları, kendi yazdıklarımızı sınamak için kullanmaya başlayabiliriz. Değil mi ki usta bir yazarı kılavuzumuz olarak seçtik, onun neyi-nasıl yazdığına bakarak, kendi yazdıklarımızı onunkilerle karşılaştırarak bir yaratım sürecine girmeye başlamışızdır ki, burada başucu yazarı artık bizim yazdıklarımız için kaldıraç işlevi görmeye başlar.

Bu ilişki o yazarın etkisi altına girmeme, sonra onun özelliklerine öykünmeme de yol açar mı, diye sorulur çoğu kez. Böyle bir gölge altından çıkmak zor olabilir belki, ama bunun çaresini de kendi dışınızdan bekleyemezsiniz. Okuduklarınızdan, nasıl yazılacağını öğrenmeye

başlayınca, okuduklarınız gibi değil de kendinize özgü biçimlerde yazmaya da çalışacaksınız – başka türlü nasıl davranabilir bir yazar.

Yaratıcı yazarlık çalışmaları, bu arada herkesin kendi başına edindiği ve olasılıkla çoğu yanlış olan alışkanlıkların yerine, daha doğru alışkanlıkların konmasını da sağlayabilir. Önemli bir kazanımdır bu.

Sözgelimi en çok görülen kötü alışkanlık, süslü yazmaya eğilim. Yaygın hastalıkların en bulaşıcılarından olan süslü yazma, her cümlede bir marifet gösterme, ağdalı bir dil kulanma, akla gelen birçok benzetmeyi o cümlelerin taşıdığı anlamla nedensellik bağları aramadan savurma, söylenmek isteneni onu güçlendireceği sanılan benzetmelerle tamamlama gibi biçimlerde kendini gösterir.

Hemen yanı başında da duygu var. Yazar adayını yatağa seren hastalıklardan. Başlangıçta duyguya ve içtenliğe nedense çok önem verilir. Oysa bunlar yalnızca yazarın kendisinde aranabilecek, yazdığı metindeyse kapıdan içeri sokulmayacak özelliklerdir.

Çoğu kez tersi düşünüldüğü için, yaratıcı yazarlık çalışmalarında ilk refleksler kendini şöyle gösterir: Dili ve öteki biçimsel özellikleri öne çıkarırken, yazdığımız metnin duygusunu ve ruhunu yok etmiyor muyuz?

Neyse bu duygu ve ruh, onlar sizin yazarlık tutumunuzda vardır herhalde, ama bir de yazdığınız metnin diline, sözcüklerine, cümlelerine sızdırmaya kalkışmayın onları. Kaldı ki, kaygı duymaya gerek yok, yazınsal metin, duygusunu ve ruhunu kendisi yaratır. Edebiyatın duyguyla değil, akılla okunup yazıldığını da bu arada unutmadan. Kendisi metnin dilini kullanarak, öykünün ya da romanın kişileri, hikâyesi, olayları, ilişkileri üstünden içeri girerse, o başka elbette.

Yaratıcı yazarlık çalışmalarında motoru ateşleyen bu ilk deneyler, sonunda doğru yolun önünü açmaya başlar, yeter ki yürürken kararlılık gösterilsin. Sonra?

Sonra her şey kitaplardan öğrenilir. Kitaplar, yaratıcı yazarlık çalışmalarında öğrenileceklerle karşılaştırılmayacak kadar zengin bilgi depoları değil midir? Yazılanların bir bölümü gerçek hayattan alınıyorsa, öbür bölümü de gene başkalarınca gerçek hayatlardan süzülmüş kitaplardan çıkar. Demek ki kitaplardan yararlanabilmek için onları doğru okumak

gerekir. Doğru bir okuma biçimi edinmekse, yaratıcı yazarlık çalışmalarının başlıca iki yüzünden birini anlatır.

Şuna inanıyorum: Doğru bir okuma biçimi edinmiş, dolayısıyla okuduklarının anlamlarını kendi başına sökebilen ve kendi yazdıklarını bütün yazınsal öğeleri soyutlayarak çözümleyebilen, eleştirebilen yazar adayı, aynı zamanda okumayla yoğun ve sürekli bir ilişki içinde yaşamayı başarabilirse, yazmayı da er geç başarır.

Yaratıcı Yazının Yolları, Yordamları

Yaratma eyleminin yalnızca gerçek hayatın içine

batıp çıkarak yaşandığını, dolayısıyla üstünün başının

sürekli kirli olduğunu düşünmemeliyiz. Gerçek

hayat, kurmaca metinler için kullanılıp atılacak

bir malzemedir. Bir gereksiz fazlalık yığınıdır. İşe

yarayacak olanları seçip içinden çıkarmak gerekir.

Hemen yaratıcı yazıya giriş yapalım. Asıl sorunumuz hep bu olacak. Şu soru her zaman anlamlıdır sanırım:

Roman ya da öykünün, okuyanları etkileme gücü nereden gelir?

Okuduğumuz hikâyelere üzülmek, anlatılan kişilerin kara yazgılarına ağlamak pek çok okurun düştüğü durumlarsa, biraz geri çekilerek düşünelim: Bütünü de yazarın kurguladığı bu hikâyeler ve yarattığı kurmaca kişiler, gerçek olmadıkları da bilinmesine karşın, niçin okurun derin üzüntüler duymasına neden olur? Nasıl olur da sözcüklerle yaratılmış dünyalar okuru bu denli etkileyebilir?

Umberto Eco, Genç Bir Romancının İtirafları'nda Goethe'nin Genç Werther'in Acıları'nın kahramanı Werther'in bahtsız aşkı yüzünden intihar etmesinden sonra, romanı okuyan pek çok genç okurun da onu taklit ettiğini hatırlatıyor. Bu tuhaf durumu yalnızca geçmiş zamanların duyarlığına bağlayamayız. İnsan doğası, fiziğiyle de ruhuyla da, iki yüz elli yılda herhangi bir değişikliğe uğramaz. Sokağa çıkıp Yaşar Kemal'in İnce Memed'inin nerede yaşadığını sorun; pek çok kişi İnce Memed'in gerçekten yaşamış bir eşkıya olduğunu söleyecektir, buna gerçekten inanmıştır çünkü. Demek yazınsal metinle ya da yazının yazınsal niteliğiyle ilgili bir durum var burada, anlaşılması gereken.

Yazınsal metin, her durumda, dümdüz anlatımlar içinde bile kurmaca olduğu için, "her zaman gerçeğe aykırı bir şey söyler". Gelin görün ki, o gerçek olmayan şeyi okurları gerçekmiş gibi okur. "İlk önce bir kurmaca okurken onun yazarıyla sözsüz bir anlaşma yaparız," diyor Eco, "yazdığı şey doğruymuş gibi yapan ve bizden de onu ciddiye alıyormuşuz gibi yapmamızı isteyen yazarıyla."

Sanırım şu ayrımla: Kurmaca yazarı, elbette gibi yaptığını bilmektedir, ama yaratım sürecinde başlangıçta kendini bağladığı bu bilgiden uzaklaşarak yazarken, yazdıklarının gerçek olduğunu düşünür. Son kertede inandırıcılığı sağlayan da yazarın bu tutumudur.

Bir romanı ya da öyküyü kurgulamanın yollarından biri, anlatılacakları ayrıntılı biçimde tasarlamak ve bu tasarıyı gözlerinin önünde

canlandırmaktır. Akıp giden bir gerçek yaşantının canlandırılması gibidir bu ve yazma sürecinde görüntünün ayrıntıları ve eksikleri tamamlanırken, fazlalıkları da çıkarılır.

Sonunda, bildiğimiz hayatları anlatıyor yazar. Bir şehrin sokaklarını anlatıyorsa, o sokaklar bildiğimiz sokakların benzeridir, başka şeyler değil. Görüntü yazarın önünde gerçeğe uygun bir tasarımla belirdikten sonra, yazmak da kolaylaşır. Dolayısıyla yazarın yaptığı tasarımla okurunki kolayca örtüşür.

Orhan Pamuk, Saf ve Düşünceli Romancı'da kendi yaratma biçiminin tam da böyle olduğunu anlatıyor. Bu arada Umberto Eco'nun da Genç Bir Romancının İtirafları'nda aynı anlayışa uygun düşünceleri var. Eco, Gülün Adı'nın pek çok okurunun, romanı okuduktan sonra, yeri de krokisi de uydurma olan manastırı gezmeye gittiğinden ya da başka bir okurunun, anlattığı yerlerin ve olayların tarihte tam öyle olmadığı uyarılarını yaptığından söz ediyor.

Öte yandan, görüntüleri canlandırarak yazınsal gerçeğe sahicilik kazandıran yaratım biçimi yanında, sözcüklerin anlamlarına dayanarak yazınsal yapıyı kuran anlayış da sahici bir yazınsal gerçeklik kurmaya çalışır, ama bu ikinci anlayıştaki yazar, görüntülerin değil, anlamların izlenmesini bekler. İster istemez kişilerin yükü çoğalır, anlatılanlar kişilerin çevresinde oluşurken, iç dünyaların taşıdığı ağırlık artar. Dil, sözcükler üstünden anlam üreten bir dolaşım kanalı olarak çalışırken, daha yoğun bir anlatım biçimi ortaya çıkar.

Bin bir türlü roman anlayışının iki ana yolu: yaşadığımız dünyaları bilmenin yolları. İlki için Tolstoy'u da örnek verirsek, ikincisi için hemen Dostoyevski'yi belirtebiliriz.

Gerçeği, tam gerçekten olduğu gibi bilmenin olanaksızlığı üstüne pek düşünmeyiz. Orada bir yer vardır ya da geçmişte ve bugün bir şeyler yaşanmıştır ve biz onları tam da oldukları gibi bildiğimiz kanısını sorgulamayız. Görmediğimiz yerler iletişim araçlarıyla gelir önümüze; en azından, 18., 19. yüzyıldan apayrı olanaklara sahibiz. Kitle iletişim araçlarının bulunmadığı yüzyıllarda yazılan romanlar, anlatılanlara okuru inandırmaya çalışır, okur da inanmaya hazırdır.

Demek bugün, bir zamanlar kuşku duyduklarımızı kuşkusuzca bilmemizi sağlayan araçlara da sahibiz. Gene de şu var: Modern zamanların sağladığı bu olanaklar bile bizim gerçeğin ancak çok küçük bir bölümünü tanımamızı sağlar. Sibirya'yı görme şansımız mı çoktur, yoksa Sibirya'yı anlatan kitapları okuma şansımız mı? Soruyu başka türlü soralım: Görüneni ve geçmişten bugüne bilinenleri anlatan kitaplardan mı daha iyi öğrenilir gerçek, yoksa kurmaca anlatılardan mı? Kesin bir yanıt vemek zor mu?

Gerçeğe ulaşan en sağlam yol, herhalde kitaplarla döşenendir. Edebiyat, tek bir yaratıcının ürünü olsa da, o gerçeği herkes adına da anlatır ve anlatılan somut gerçeğin ta kendisi değilse de, soyutlanmış bir biçimidir. Hayal ettiklerimizi öyleymiş gibi dile getirir. Okurunu öteki yazı türlerinden, tarihten bile daha çok inandırır edebiyat.

Umberto Eco, tarih ile edebiyatın gerçeklerini karşılaştırıyor ve, Anna Karenina'nın kendini trenin altına atarak intihar ettiği türünden bir kurmaca savın, Adolf Hitler'in intihar ettiği türünden bir sav kadar gerçek olup olmadığını soruyor.

İlkinin uydurma, ikincisinin yaşanmış bir gerçek olduğu hemen gelir akla. Gelgelelim, yazarın sözcüklerle yarattığı anlatı dünyasında, Anna Karenina'nın intihar ettiği yalın bir gerçek olarak okunur. Anna'dan ve Tolstoy'un romanındaki öteki kişilerden ve onların yaşadıklarından gerçekmiş gibi söz eder, onların gerçekten öyle yaşayıp yaşamadıklarını sorgulamayız.

Öte yandan, yalnızca kurmacaya ait savların değil, tarihe ilişkin savların da de dicto (söylenmiş) olduğunu belirtiyor Eco. Tarih kitapları, Hitler'in Berlin'de bir yeraltı sığınağında öldüğünü yazıyor – demek "ansiklopedik bir gerçek" de sonunda varsayılan bir gerçektir bizim için: tanık olmadık, doğru olduğu yazılagelmiş. Oysa "Anna Karenina trenin önüne atlayarak intihar etti" savından asla kuşku duyulamaz.

Edebiyatın, yaşandığını belirttiği gerçekler için metin içi meşruluk kavramını belirtiyor Eco. Metin içi meşruluk, İnce Memed'i Toroslar'da yaşamış bir söylence kişisine dönüştürür, Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar üçlemesinin ünlü kahramanı Aysel'in Cumhuriyet'in onuncu yılından 1980'lerin karmaşasına dek yaşamış aydın bir kişilik olduğunu da gerçek gibi anlatır. Dahası, okuduğumuz yazınsal kişilerden etkilenmekle

yetinmeyip tanıdığımız kişilerin o yazınsal kişilere benzediğini de düşünmez miyiz?

Bütün bunlardan, yaratma eyleminin yalnızca gerçek hayatın içine batıp çıkarak yaşandığını, dolayısıyla üstünün başının sürekli kirli olduğunu da düşünmemeliyiz. Gerçek hayat, kurmaca metinler için kullanılıp atılacak bir malzemedir. Bir gereksiz fazlalık yığınıdır. İşe yarayacak olanları seçip içinden çıkarmak gerekir. Daha inandırıcısı olmadığı için, yaratıcı yazarın içinde dolaşmaktan kendini alamadığı bir orman, yaşanmış olandan çıkarak yeni hayaller kurulmasına da neden olur elbette. Daha zengini var mı? Yaratıcı yazarın iki hazinesinden ikincisi olan, bizim gerçek hayat olarak bilebileceğimizden çok daha büyük dünyaları içeren, kitaplar var. Değil mi ki bütün yaratıcı yazarlar gerçek hayatın içinden geçerek yazar, o zaman bizim bir başımıza edinebileceğimiz deneyimin milyonlarca kat fazlasını bulabileceğimiz bir dünyayı saklar kitaplar.

Kitapların, yaratıcı metnin nasıl yazılacağını gösteren özelliklerini cömertçe dışavurmaya yatkınlığı bulunmaz bir olanaktır elbette. Sözcüklerden başlayıp cümlelere, oradan yazınsal dilin olanaklarına, bir metni bütüne kavuşturan yapımbiçimlerine... kitaplardan daha iyi öğretici bulunmaz. Bu bir yanı.

Kitapların öbür yanıysa, yazarların bir başlarına ulaşmalarının elbette olanaksız olduğu hayatın bütün gizlerine ve ayrıntılarına daha önceden girip çıkarak oluşturdukları yazınsal bilgidir. Bu bilgi öyle çoktur ki, yazarı bazen ümitsizliğe düşürür: Yazar, yazılmamış hiçbir şey kalmamış duygusunu, kendi durduğu noktadan bakabilme yetisini geliştirdikçe yenecektir elbette. Öte yandan, öylesine iyi örnekler okuyacaktır ki, Nasıl olsa öyle yazamam, demek de ikinci engeldir önünde, ama kendi olmayı başarabilen yazarlar onun üstesinden de gelir. Tam tersine, asıl sakınca, yazılanları yinelemektir ki, bunu yaptığınızda sizinkine gerek kalmaz.

Yaratıcı yazarların deneyimleri, bir romana nasıl başlayıp nasıl geliştirdikleri, niçin o anlayışı değil de bunu seçtikleri, bu arada küçük sırları, ritüelleri, edebiyatı çekici kılan ayrıntılardır. Öyküneceksek bunlara öykünelim, etkilenmekten kaçınmamız zaten olanaksız.

> İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır.

Jean-Paul Sartre

İlk Adım ve Ne Yazmalıyım?

Ne yazacağım sorusunun karşılığı, her şey'dir.

Ne yazarsan yaz. Hem de önemli şeyler yazma

zorunluluğunu hiç mi hiç hissetmeden; tam tersine, en

önemsiz görünen şeyleri yaz ki, o önemsiz şeyler içinde

has edebiyatın değerleri kendilerini bulsun,

basit şeylerin aslında hayatımız için ne denli

önemi olduğu anlaşılsın.

Bundan bir otuz yıl önce kitap okumaya daha çok zaman bulunurdu. Yayımlanan bütün kitapları izler, dilediklerimizi seçer, ayrıca ne bulursak okurduk. Edebiyat dergilerini orasından burasından seçtiğimiz yazıları okuyarak tüketmez, başından sonuna dek kitap okur gibi devirir, bununla da yetinmez, bir süre sonra yeniden elimize alırdık. Türk Dili, Yeni Dergi, Yeni Adımlar, Türkiye Defteri önce gelirdi; ilk ikisinin yazınsal beğenilerimizi belki farkında olmadan inceltti̇ği sırada öteki ikisi edebiyata siyasetin mürekkebini verirdi.

Şimdi eskisi gibi okumanın olanaksızlığını bilmiyor değilim. Yayımlanan kitapların çeşitliliği karşısında başı dönüyor insanın. Otuz yıl önce bir yılda yayımlanan kitap çeşidi dört-beş binken, bugün kırk bine dayandı. Otuz yıl önce popüler sözcüğünü bilmiyorduk, dilimizde böyle bir sözcük yoktu. Oysa şimdi çok konuşulan, ünlenen kitaplar daha çok okunuyor. Sevdikleri romancılara toz kondurmuyor okurlar ama şiir ya da eleştiri kitaplarını kendi dünyalarına uzak görüyorlar. İlk bakışta çok satışlılığın yapıtın değerinden eksiltmeyeceği düşünülür. Ne denebilir?

Her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır. Eskimeyecek bir söz. Geçerliğini yitirdiğinde hiç kuşku yok ki yaşam biçimimiz de ölmeye yüz tutmuştur. Geleceğini yazının geleceğinde gören genç yazar adayı kendini ilkin bu basamakta bulur.

Kendine özgü bir yazarlık kişiliği oluşturmaktan söz etmiyorum. Bu ilk aşamada ona varılması olanaksız. Oraya çıkan merdivenin daha ilk basamağına adım atılmıştır. O merdivenin önüne gelmekse... işte bu sağlam bir sezgiyi gösterir.

Sonra ne yazılacağına karar vermeye gelir sıra. Şiir mi, roman mı, öykü mü? İkisi ya da üçü birden mi? Eleştiri ya da denemenin arka sokaklarına gireceklerin pek çıkacağını sanmıyorum, ama ne şiir ne de öykü ya da roman yazmaya gönül indirmeyen az sayıdaki yazardan biri olarak, sonunda bütün yaptıklarınızın karşılıksız kalacağını göze almadan o sokaklara girilmesini önermem.

Eleştiri ve deneme romandan bile daha çok zaman gerektirir. Çünkü kişisel yaratma gücünün epeyce ötesinde gerçekleşen yoğun ve kesintisiz okuma ve yorumlama etkinliği ne çok zaman alır, düşünün. Okunup yararlanılacak kitapların sayısını bile bilmiyoruz. Öte yandan, bir de mizacınız yatkın olmalıdır düşünce üretimine. Eleştiri ve deneme düpedüz düşünce üretimidir ki, karşınızdaki yazınsal metni ya da bütün kültürel olguları yeniden yorumlamanın biricik yolu olan soyutlamayı kendiliğinden kullanacak kertede içselleştirmiş olmanız da gerekir. Roman, öykü ya da şiire gelince, onlar konumuzu deneme ve eleştiriden daha çok ilgilendiriyor.

Yazarlığın ilk dönüm noktası burada. Genç yazar adayının bütün geleceğini etkileyen karar verilecektir. Pek çok yazarın şiir yazarak başladığı ama çoğunun da sonradan bıraktığı söylenir, gerçektir. Elbette iyi şiir yazamadıkları için. Ama roman da şiirden çok farklı bir tür.

İkisinden birini seçerseniz, genç yaşta iyi kötü ün sahibi olabilirsiniz. Daha çabuk tanınır, şiirlerinizi dergilerde, romanınızı yayınevlerinde daha kolay yayımlatabilirsiniz. Maddi karşılıkları olmasa da, şiirin genç şairler arasında öne çıkaran bir yanı vardır; roman da, elbette siz iyi yazdıkça önünüzü daha kolay açar. Öykünün güçlüklerini aşmak kolay değil, o daha sabırlı olanların işi ama onun da şansı nitelikli öykü dergilerinin kesintisiz biçimde yayımlanması. Gene de orada bir iki adımdan ileri çıkmak da yok, yazarlığı bir uğraş olarak edinmek için yeterli olanaklara sahip olabilmek de.

Bana kalırsa, ne yazmaya karar verirseniz verin, önce iyi düşünüp taşının. Yapabileceğinizi seçmekten kaçınmayın ve öteki her şeyi bir süre dışarıda tutarak ona yoğunlaşmaya karar verin. Seçiminizi yaptıktan sonra maymun iştahlılık yapmak yerine, tuttuğunu koparacak bir kararlılıkla yazmaya başlayın.

Bir de şu var ki, kulağa küpe sayılır: Genç yazarımız toplumsal ya da siyasal sorumluluk duygusuyla heves etmişse yazarlığa, üzülerek söylemeliyiz ki, sonu gelmez. Sözgelimi, Kemal Tahir gibi yazıp verili tarih düşüncesini tersine çevirecek özgün tezlerimi romanıma yediririm, diye düşünürse genç yazar, yazık olur ki, sözünü ettiğini Kemal Tahir bile yapamadı. Yayımlandıkları yılların siyasal ateşinde piştiği için çoğunluğa benzersiz gelen romanları, Kemal Tahir'in ideolojik-roman anlayışı içinde erimeye yüz tuttu ki, romanları bugün ideolojik yanlarıyla göz önünde

tutulurken, yazınsal değerleriyle adamakıllı gözden düşmüştür. Çünkü asıl olan, nitelikli edebiyatın nasıl bulunacağını öğrenmek ve iyi yazmak, yazınsal değerlerin yanından ayrılmamaktır.

Kendisi siyasal bakımdan düpedüz tutucu olan ve Peronculuğun Latin Amerika'ya özgü sağ popülizmini ömrü boyunca benimsemiş, toplumdan kopuk bir yaşam sürmüş olan Jorge Luis Borges bunu çok daha ustalıklı biçimde, şu sözlerle dile getiriyor:

> Kaygılanmamız gereksiz. Çağın yazarları olarak dönemimizin biçemine ve havasına ayak uydurmak zorundayız. Ben, diyelim ayda yaşayan bir adam üstüne bir öykü yazsam bile bir Arjantin öyküsü çıkar ortaya, çünkü Arjantinliyim; kaynağı da Batı uygarlığı olur, çünkü o uygarlıktanım. Bilinçli davranmak şart değil.

Yazının başlangıç noktası

Yazdıklarınızı kendinize saklamayıp dosyanızdan çıkaracak, er geç yayımlayacaksınız. Bunun tersini Salinger ya da Beckett bile yapmamış. Sonunda Bartleby ailesine katılıp yazmayı bırakabilirsiniz, ama yazıp yayımlamış olmak, her türlü sonucunu göze aldığımız eylem, yazar kimliğini üstümüze geçirdiğimiz bu duruş biçimi, "dünyaya karşı derin bir ret duygusu" içinde olmayı seçen Bartleby'lerden biri olmaya karar vermedikçe, içinde olmaktan mutluluk duyacağımız bir yaşam biçimidir de.

Yazmak ya da yazmayı reddetmek gibi, epeyce özel oldukları belli olan tutumlar, ancak yaratıcı yazarların, romancıların, öykü yazarlarının, şairlerin içselleştirdiği duygusal ve düşünsel durumları anlatır. Okurları da onların bu seçimlerinden bir biçimde etkilenir. Yoksa bir siyaset bilimcinin yazmayı ret etmesi pek düşünülemeyeceği gibi, düşünenlerin de bizi pek ilgilendirmeyeceği söylenebilir.

Demek ki yaratıcı yazarlık uzun zaman içinde verilmiş, her zaman ve tamamıyla bireysel bir karardır. Öte yandan, yaratıcılık son kertede bireysel bir etkinlik olduğuna göre, nasıl öğrenilir? Yalnızca kendi başına mı?

Yazarlığın okullarda öğrenilemeyeceğine kuşku yok. Varsa yazarlığı öğretmeye aday öğretmenler ya da birtakım ustalar, onlardan öğrenilmeyeceğini de hemen belirtebiliriz. Bunları en başta da belirtmiştik.

Yazarlığa hangi yoldan yürüneceği, o yolun yordamları, sonunda varılacak yere nasıl varılacağına ilişkin sağlam ipuçları... bunlar elbette verilebilir. Bir bakış açısı, içgörü, sonunda kendimize göre bir okuma biçimi edinebiliriz ki, doğru okumakla yazmak arasındaki paydanın gitgide büyüdüğünü de düşünüyorum. Okumakla yazmak, birbirinin içine geçmiş süreçler olarak yaşanmadıkça, yaratıcı yazarlığın uzun soluklu olması düşünülemez bile.

Sözcük bilinci

Asıl sorunun dil olduğunu, çünkü dilin dışında edebiyattan söz edilemeyeceğini de baştan saptıyor muyuz? Öyleyse yazarın kendine özgü bir dil, ona bağlı bir üslup oluşturma amacının yanı sıra, bu düzeyde atlamaması gereken bazı basit çabalar da gerekir.

Aynı sözcüğü art arda gelen cümlelerde kullanmamak;

aynı anlama gelen farklı sözcüklere aynı metin içinde seçici olmadan yer vermemek;

kendi dilimizin aynı zamanda kendimize ait sözcüklerden oluştuğu bilinciyle hangi anlamı hangi sözcükle karşılayacağımıza bilerek karar vermek;

yazdıklarımızda hiçbir sözcüğün rastlantısal biçimde yer almamasını sağlamak;

kısacası, tam bir sözcük bilinci edinmek. Bu bilinci edinmeden yazınsal bir metni tamamlayabileceğimizi düşünmeyelim.

Bu sıkıdenetim içinde yazma çabasının sonunda bir alışkanlığa dönüşmesi gerekir; öyle ki, kendi sözcüklerimiz, yazarken kendiliğinden dile gelmeli. Bir yazım kılavuzu ile bir Türkçe sözlük hemen elimizin altında bulunmalı. Kendi metinlerimizin, gönderdiğimiz dergi ya da yayınevinin editörlerince düzeltilmesini bekleyemeyiz. Yazdığımız öykü ya da romanı yazım ve dil kuralları bakımından yanlışsız yazmak, bizim görevimizdir.

Bu arada, ara sıra sözlük okumayı düşünür müyüz? Bunu tuhaf karşılamayalım. Sonunda beş-on bin sözcükle yazıyor olabiliriz, ama Türkçe sözlükte en az yüz bin sözcük var. Demek ki bizim yazarken kullandığımız sözcüklerden neredeyse on kat fazlası orada, etkisiz durumda

bekliyor. Türkçe sözlüğü düpedüz okumak, sözcüklerin dünyasını daha iyi kavramanın yollarından biridir.

Tanıdığım kimi yazar arkadaşlarımın, hep yanı başlarında bulundurdukları Türkçe Sözlük'ü rastgele bir sayfasını açıp okumaya başladıklarını, buldukları parlak bir sözcüğü hemen bir yere not ettiklerini, sonra da o sözcüğü yazdıkları romanın ya da öykünün uygun bir yerinde kulanmaya çalıştıklarını görmüşümdür. Kendiliğinden akla gelmeyen pırıltılı, büyülü sözcükleri not edip yazdığınız metnin uygun bir cümlesinde kullanmak, böyle çalışmayı alışkanlığa dönüştürmek size çok şey kazandırır. Çünkü sözcükler, çok şeydir.

Gözlemleri yazıya aktarmak

Üstelik yazarlar herkesten daha iyi gözlemcidir. Güçlü gözlemleri yazıya aktarmak da her yazarın kendi sözcük dağarcığını zenginleştirmesini gerektirir. Çocukların ne kadar iyi gözlemci olduğunu düşünelim. Çocuklar, bebeklik dönemlerinden başlayarak sürekli çevrelerini tarayıp bellek kaydı yapmaya başlar. Biz hiç farkında olmadan, onlar bir küçük davranışımızı, mimiklerimizi, ses tonumuzu ayırt edip kaydeder ve yeri geldiğinde, tam taşı gediğine koyar gibi kullanır. Yazabilselerdi, çocukların yaratıcılık düzeyi çok yüksek olurdu herhalde. Yaratıcı yazarlığın gerektirdiği gözlemcilik de böyledir. Birisinin caddede karşıdan karşıya geçişi, birbirini tanımayan insanların göz göze gelişi sırasında yaşanan anlık gerilim, bir dudak bükme ya da çeşitli mimikler, köpeğin kediyi kovalayışı, kokular, kendilerini hemen göstermeyen nesneler, imgeler...

Bunların tümü hem gerçek halleriyle, hem yol açtıkları imgelerle yaratıcı metinleri kurmacaya dönüştüren gereçlerdir. Bu arada elbette düşsellik girer araya, kurmaca metnin öğelerini birbirine yapıştıran yazınsal bir tutkal gibi. Hayalleri ve düşleri boğulmuş, düşlem (fantezi) yetisi sürekli bilenmeyen yazar, yaratıcılığı paslanmaya yüz tutan bir çaresiz olarak, bu kez yalnızca gerçeğe, gerçek hayatın bir krema gibi yazarın önüne sürdüğü tatsız ve ortalama değerlere sarılır.

Ben ne yazacağım, sorusunun yanıtları böylece kolaylaşır. Bazen sanılır ki, bazı şeyler yazılır, bazıları yazılmaz: doğru-yanlış, iyi-kötü, gerçekçi-biçimci, haklı-haksız, ahlaklı-ahlaksız gibi ayrımlar edebiyatın konusu olarak alınınca, kalıplar da oluşmaya başlar. Oysa, edebiyat bu: kalıplara,

kurallara sığdırılması olanaksız; kurmaca, dolayısıyla imgesel ve düşsel suların içinde keşfedilmeyi bekleyen dipdünya.

Ne yazacağım sorusunun karşılığı, her şey'dir. Ne yazarsan yaz. Hem de önemli şeyler yazma zorunluluğunu hiç mi hiç hissetmeden; tam tersine, en önemsiz görünen şeyleri yaz ki, o önemsiz şeyler içinde has edebiyatın değerleri kendilerini bulsun, basit şeylerin aslında hayatımız için ne denli önemi olduğu anlaşılsın.

Kendisince ya da çevresince dayatılmış önyargılarla yazmaya başlayanlara, hem de Borges, "Ne yazarsam yazayım, Arantinliyim..." demiyor muydu. Öte yanda, Dostoyevski ya da Yaşar Kemal, onlar kendilerine "niçin yazıyorum" diye sormamışsa, siz de sormayın, yalnızca yazın. Yazdıkça yazmayı öğrenir insan, başlı başına en etkin okul gibi yazarı eğitmeye, yenilemeye başlar yazmak. Yeter ki içimizdeki merak böceği ölmesin. O kıpırdadıkça, kendi özgünlük yolunu da kazıp döşemeye başlar yazar.

> Her gün yazın, özgürce yazın, ama daima büyük yazarların büyük yazılarıyla karşılaştırın yazdıklarınızı.

VIRGINIA WOOLF

Yazarlığın Çekim Gücü

En iyisi yazdıklarınızı kimseye göstermeden, kendi

kendinize geliştirip parlatmaktır. Kendi eleştirmeni

kendisi olanların işidir yazarlık. Her yazdığına usta

bellediklerinden onay alanların yazarlık kumaşı

gevşek dokunur.

Yazar olmanın başlangıç dönemlerinde en az anlaşılan ya da en güç öğrenilen yanı kendini bilmektir. Edinmekte en çok zorlandığımız özellik.

Yazar olmaya karar verilmiştir elbette. Güçlükleri ne olursa olsun, yeni yazar adayımız gönlünü kaptırmıştır yazarlığa. Öyle ya da böyle, seçimini de yapmıştır. Şimdi sıra şundadır: Tutkuyla yazmaya başlayan genç yazar, iyi yazmaya başladığını, yazdıklarının tamamlandığını nasıl anlayacaktır? Öyle ya, iyi mi yazıyorum, kötü mü; yazdıklarım oldu mu, olmadı mı? Bunun kolayca anlaşılabileceği hiçbir zaman düşünülmemeli. İlk adım atıldı ya, atılacak ikinci adım da buraya doğrudur işte.

Yazdıklarınızı adı sanı bilinen, sevdiğiniz, usta bildiğiniz yazarların yazdıklarının yanına koyuyorsunuz: doğrusu, hiç de fena değil ya da umut kırıcı.

Bir dergiye göndersem mi, sorusu takılır hemen aklınıza. Yazdıklarınızı bir dergiye göndermenin nelere yol açacağını daha sonra da konuşacağız. Şimdi bu aşamada siz, yazdıklarınızı bir yerlere göndermeden, kendi kendinize bir kez daha okuyup bir kez daha yazın, bir kez daha okuyup bir kez daha yazın. Yazılmış en büyük yapıtı yazıyormuş gibi yapmadan, ama kendi yazdıklarınızın en iyisini yazdığınızı düşünerek, yazdıklarınızı bekletip yeniden ele alarak...

Dostoyevski Ecinniler'i yazarken 400 sayfa, kullanmadığı not tutmuş. O, Dostoyevski böyle yazmalıdır, diye yapmamış bunu. Başka türlü bir çabayla roman nasıl yazılabilir ki. İlk hayranlarınıza aldanırsanız, iş baştan bitmiştir. Yakın çevrenizde yazdıklarınızı çok beğenen, hemen yayımlatmanızı isteyen arkadaşlar, ablalar, yakınlar pek çoktur. İster istemez etkilenirsiniz. Kendini bilmek, işte burada dayatır kendini.

En iyisi yazdıklarınızı kimseye göstermeden, kendi kendinize geliştirip parlatmaktır. Kendi eleştirmeni kendisi olanların işidir yazarlık. Her yazdığına usta bellediklerinden onay alanların yazarlık kumaşı gevşek dokunur.

Şimdi yazarlık, demek arkadaş çevresinde yüksek saygınlık kazandırıyor. Bizim kuşağımız içinde edebiyatla uğraştığımızı, yazdığımızı

söyleyemiyorduk bile. Gizlilik içinde uğraşıyordum ben de. Yapacak o kadar önemli iş varken, edebiyat da neyin nesiydi. Okunacak o kadar önemli kitap varken, şiir ya da roman okumaya zaman olur muydu. Demek ki böyle geçmesi gerekiyordu o yılların, bugün farklı elbette.

İnsanın aklına neler gelir yazmaya başladığında. Herkesi şaşırtacak şeyler yazacaktır elbette. İlgi görecek, konuşulacak buluşlar... İç dünyasında başkalarında bulunmayan zenginlikleri irdeleyerek dökecektir yazıya. Ben de o yıllarımda roman yazsaydım, ne zenginlikler bulurdum iç dünyamda, ne yaratıcı buluşlarım olurdu, düşlerimin sınırına hâlâ varamadım üstelik.

Boşa çaba oysa. İlk okuduğumda bana şaşırtıcı gelmişti, ama Borges de, “Yıllarca, çeşitlemeler ve yeni buluşlar aracılığıyla iyi bir şeyler yazabileceğimi umdum; şimdi, yetmişimi aştıktan sonra kendi sesime kavuştuğuma inanıyorum,” diyor.

Bunu anladıktan sonra bilgiçlik ve gösteriş yapma telaşından uzaklaşmayı da öğrenecektir genç yazar. Ama anlamak için de epeyce zaman yitirerek. Gayretkeşlik boşunadır. Demek ki yazarlık sürekli kendini sorgulamakla tamamlanıyor. Daha doğrusu, tamamlanması olanaksız bir süreç içinde yaşanıyor. Denir ya, en iyiyi yazması olanaksızdır yazarın: en iyiyi yazdıktan sonra yazması anlamsızlaşır artık.

Sorunumuz bu değil elbette. O en iyi, belki pek çoğumuzun kıyısına bile gelemeyeceği bir yerde, Kaf Dağı’nın ardında duruyor. Yoksa en iyi yazardan geçilmezdi ortalık. Asıl olan iyi yazmaktır elbette. Belli bir düzeyde, demek ki ortalamanın dolaylarında yazmak yeterli gelir mi? İnsan, parçası olduğu toplumun sıradan bir bireyi olmak yerine, kendine özgü bir kişiliğe, kimliğe sahip olmayı amaçlamaz mı? Nerede, nasıl yaşıyorsa yaşasın, her insanın aklından geçirdiği düşüncedir bu. Öyleyse, yazdıkları için amaçları nelerdir?

Edebiyat dergilerinin yöneticileri, gönderilen binlerce üründen sıkıldıklarında, İlle de yazmak zorunda mısınız kardeşim, diye hayıflanır. Elbette hiçbir karşılığı yoktur bu sözlerin. Herkes, ille de yazmak zorunda.

İnsanı yazmaya bu denli güdüleyen nedir acaba? Yaşadığı küçük obasında saygın bir yer edinmek mi? Ünlenip hiç tanımadığı insanlar arasında okunup sözü edilmek mi? Para kazanmak mı?

Bunların tam karşılıklar olacağını sanmıyorum. Kiminizde belki itici bir rol oynamıştır bunlar. Asıl olan, yazının çekim gücü. Yazan, yazdıkları edebiyat dergilerinde yayımlanan genç insana arkadaşları gıpta etmez olur mu? Yakınları onunla gurur duymaz mı?

Bunları tam olarak açıklamak olanaksız. Yazının bütün bunların üstünde bir büyüsü var. O büyü insanın elini, kolunu önüne geçilmez bir tutkuyla bağlar, aklını başından alır. Gerçekten yazar olma yoluna giren insanı gözü başka hiçbir şeyi görmeyecek hale getiren, tedirgin eden, başka hiçbir aşkla ölçülemeyecek güçle sarıp sarmalayan yazı, ancak onu anlayabilene gösterir gerçek yüzünü.

> Tolstoy Savaş ve Barış'ı tam sekiz kez yeniden yazmış ve orada burada hâlâ düzeltmeler yapmaktaymış. Bunun gibi şeyler, ilk taslağı kötü olan benim gibi yazarlar için yüreklendirici olmalı.

RAYMOND CARVER

Nasıl Yazmalıyım?

Yazmaya başlayınca usta bilinenlere, Yazdıklarım

nasıl olmuş, diye sorulur ya, işte bunun yerine

o yolun üstünde karşımıza çıkan kitaplar, usta

bildiklerimizden çok daha önemlidir. Başkasının

düşüncesi, başkasınındır sonunda; oysa kitaplarla

aramızda hiç kimse olmaz.

İnsanı yazarlığa götüren yolun başlangıcında olacaklar belli değildir. Orada yalnızca okumak var, ama sıkı okumak. Hiçbir genç bu başlangıç okumalarını kusursuz biçimde tamamlayamaz. Kusursuz okuma var mıdır, diye sorulursa hemen, Elbette yoktur, diyebiliriz.

Neden sonra birkaç şiir eleştirisi dışında şiir üstüne yazmadığımı düşününce, ilkgençlik yıllarımda en çok şiir okumuş olmayı bir eksiklik, kayıp mı saymam gerekiyor? Elbette hayır. Okumak, hele şimdi, yayımlanan kitap çeşidi içinde kaybolduğumuz koşullarda dizgesel biçimde nasıl yapılabilir sorusuna, ancak şu öneriyle karşılık verebilirim:

Değil mi ki kendi kendimizi eğitiyoruz, önce dili kusursuz biçimde kullandığını düşündüğüm, Türkçeyi en iyi, ama aynı zamanda olanaklarını en açık biçimde kullanan yazarları okurum. Vüs’at O. Bener, Adalet Ağaoğlu, Tahsin Yücel, Ferit Edgü, Tomris Uyar, Necati Tosuner, Selim İleri, daha yeni kuşaklardan Murathan Mungan, Cemil Kavukçu hem Türkçeyi kullanma biçimleri hem de genç yazar adayının kendini sıkı bir okuma eğitimi içinde bulmasına yol açabilecek özellikleriyle iyi seçimler olabilir.

Onları okurken bir cümleden ötekine nasıl geçtiklerine, hangi sözcükleri nerede kullandıklarına, bölümleri birbirine nasıl bağladıklarına, diyalogları nasıl yoğunlaştırdıklarına, kişilerin davranışlarını ayrıntılar içinde nasıl verdiklerine, bütün metni nasıl kurguladıklarına özen göstererek okurum. Hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan.

Her okumadan sonra da kısa bir süre için kendi yazdıklarımı gözden geçiririm. Belleğimde ustaca kurulmuş sözlerin rüzgârı daha dinmemişken yazdıklarımı okumak, bir tür kendi sözcüklerimi bileylemek yerine geçer. Bunun, hem de çok yararlı olacağından hiç kuşkumuz olmasın. İşte bu gerçek bir eğitimdir ve böylece kendi yaratıcı yazarlık atölyenizi kendi başınıza kurmuş olursunuz.

Değil mi ki edebiyattan söz ediyoruz, orada dil ile yaratılmış metnin yapısına ve doğasına bakmak gerekir. Kutsal sözler oraya indirilmiştir ve orada yazılı ölçütler insanın bin bir türlü haline işlemek içindir.

İnsan, binlerce yıldan beri özünde aynı insan değil midir aslında, ne genetik kodlarında olmuştur bizi bugün etkileyecek bir değişme ne de acıyı, hüznü, mutluluğu yaşama biçiminde, ama onu binlerce yıldan beri anlatanların hâlâ keşfedemediği sayısız yeni yüzü çıkıyor ortaya. Bunun içindir edebiyat, insanın sayısız yüzünü her yazarın kendi gördüğü biçimde anlatmak için.

Demek ki yeni yazar şu soruyla yüz yüze gelir: İnsanı, başkalarının daha önce görmediği biçimde görebiliyor ve başkalarının yazmadığı biçimde yazabiliyor muyum?

Bu gözlem ve sezgiye sahip olmadıkça, yazılanlar sizden önce yazılmış olanların yinelenmesinden başka ne olabilir? Hayata uzak, insanlarla ilişkilerimde başarısızsam, kendi hayatımı ve iç dünyamı yazdığım başlangıç metinlerinden sonra ne yazacağım?

Yazmaya başlayınca usta bilinenlere, Yazdıklarım nasıl olmuş, diye sorulur ya, işte bunun yerine o yolun üstünde karşımıza çıkan kitaplar, usta bildiklerimizden çok daha önemlidir. Başkasının düşüncesi, başkasınındır sonunda; oysa kitaplarla aramızda hiç kimse olmaz. Kendimiz okur, bilgi ve görgümüze göre değerlendirir, alacaklarımızı alarak bizi etkileyecek bir başka kitapla karşılaşmak için yola devam ederiz.

Demek ki önce iyi okur olmak gerekiyor. Hem çok okumak hem de okuduklarımızı nitelikli okuma diyebileceğimiz bir etkinlik içinde yaşamaktır iyi okumak. Yolun üstünde iyi yaşamakla da karşılaşacağız.

Kısacası, yazarlık öteki yazarlardan değil, kitaplardan öğrenilir. Bu ders, bütün yazarlık yaşamımız boyunca alacağımız ilk büyük derstir. Evet, kitaplardır yazarın okulu, ama onlara öykünmekten kaçınarak, kendi anlatım biçimimizi, dilinmizi, üslubumuzu, yolumuzu yordamımızı bulmaya çalışarak. En zoru da bu...

Genç yazarın kendi yazınsal dünyasını bulması hiç kuşku yoktur ki uzun süre alacak. Başlangıçta olmadığını görecek, bir türlü istediği düzeye gelemediğini gördüğünde yeniden kitaplara dönebilenler kazanacak. İşte bu arada, nasıl olsa yayımlayacak bir yer bulurum, düşüncesi belirir de kendini dayatırsa, iç alarmımız devreye girsin, yoksa erken yayımlamaya kalkışmak, en azından daha başlangıçtayken yazıyı gevşek tutmaya neden

olur ki, kolay yayımlamak ve hak ettiğinin ötesindeki yalan ilgiler, yola çoktan çıkıp birkaç kitap yayımlamış yazarları bile yoldan çıkarır.

Ne ki, şimdi yaratıcı yazıya daha içerden bakmaya başlamak en doğrusu. Yazınsal bir metni yaratma biçimlerinin en önemlilerinden başlayarak.

> Programa göre çalış, havana göre değil. Belirlediğin zamanda dur... Programı canın istediğinde çöpe at ama ertesi gün ona geri dön.
>
> HENRY MILLER

Gerçeklik ve Kurmaca

Gerçeğin bilinen halleriyle kendini sınırlayan

yazınsal metinlerin değeri kendiliğinden düşer.

Sözgelimi birçok kereler yazılmış bir konunun

yeniden yazılmasının o metnin yayımlanma değerini

düşüreceğini varsayabiliriz, yazılmamış, yeni olanınki

kendiliğinden artarken.

Gerçeği, yalnızca gerçeği söyleyeceğinize mahkeme duvarlarına bakarak yemin edebilirsiniz, ama yaratıcı yazının dünyasında verilmiş bu söze kendinizi inandırırsanız, gerçeğin gerçekten yaşandığı gibi anlatıldığı metinlerin yazınsal değeri konusunda ister istemez yanılırsınız.

Edebiyat, bizim de gördüğümüz gerçeği anlatmak yerine, yazarından kendi yaratma eyleminin özgün sonuçlarını bekler. Yalnızca gündüz rüyaları'ndan çıkabilseydi yazdıklarımız, gözleri açık dolaşan yazarların doğuştan gelen yaratıcılıklarıyla birbirlerine yaklaşması gerekirdi.

Acıma, şiddet, iyilik, kötülük, duygusallık, hüzün ya da mutluluk insanın toplumsal hayatından çıkan gündüz rüyalarının başlıca izlekleridir, ama burada genç yazarı bekleyen şu tehlike var ki, bunlar da bugüne dek bıktıracak denli çok işlenmiştir ve aynı konunun aynı biçimde yeniden yazıldığı her metin yok sayılabilir. Bu düzeyde bulunan iki öykü yan yana konduğunda, önceden yazılanın yanında, sonradan gelen geride kalır.

Oysa birbirinin aynı görünen bütün duygu durumları yeniden ve bambaşka biçimlerde yazılabilir; bazen tersi söylense de, en azından birkaç bin yıldan beri her şeyiyle yazıldığı sanılan insanın hâlâ hiç kimsenin yazmadığı yanları vardır ve bu arada onun iç dünyasına girdikçe dünyanın sonuna dek tükenmez bir madenle karşı karşıya geleceğimiz de apaçıktır. Çünkü insana ilişkin her yeni buluş, yazarı gece rüyalarına gönderir ve orada gerçek, bir yere mıhlansa da, düşlemlerin sınırları çizilemez.

Alışılmış, onlarca yıldan beri işlenmiş konuları yineleyen öykülerin dergilerde kendilerine yer bulması haklı olarak güçleşir. Demek ki genç yazar yazmaya başladığında ilkin, “Ne yazmalıyım?” sorusunu sorar. Yazmayı okumakla özdeşleştiren, dolayısıyla masa başında düşünmenin dışarıda yaşamanın doğal uzantısı olduğunu bilen genç yazar için, yazılacak olan yalnızca hayatın içinde, yaşadığımız gerçekliğin parçası olarak duranlar değildir. Öte yanda Thomas Bernhard, “Gerçeklik öyle kötüdür ki tarifi imkânsızdır, hiçbir yazar onu gerçekten olduğu haliyle tarif edemedi, korkunç olan da bu,” diyor. Değil mi ki edebiyat da dış dünyanın gerçekliğini anlatmaya çalışmaktan değil, yazınsal yazının içinde oluşmaya

başlayan gerçekliği alımlanabilir kılmaktan geçer, üstelik boşuna çabadır bu.

Belki klasik gerçekçiliğin büyük romanları gerçekliği bütüncül bir kavrayış içinde anlattı, gerçekliğin tipik özelliklerini romanların öyküsünde ya da tipik kişilerinde yansıtmayı başardı. Elbette gerçeğin somut bilgisinin edebiyatın önüne açtığı tuzaklara düşmeden, yazınsal bilginin olanakları ve her zaman insanın tuhaf yazgısıyla birleşme amacı içinde.

Ne ki gerçeğin o güne dek olduğu gibi kavranmasının zaman içinde olanaksızlaşıp parçalanması yüzünden yazınsal gerçekliğin bütünü temsil etmek yerine parçaları önemsemesi, kurmaca yapıları da değiştirdi.

Önemli gerçeklerin yanı sıra önemli kişilikler yaratma sürecine bağlanan roman, çoğu kez alışılmamış, sıradan kişilerin, bazen de antikahramanların bütünü temsil etmeyi amaçlamayan tekil yaşantılarına yönelirken, gerçekliğin parçalanmış, kavranması zor halini roman kişilerinin iç dünyaları çevresinde oluşturmaya başladı.

İç-konuşmanın birdenbire öne çıkan anlatım tekniklerinden biri oluşu; modernizmin ilk öncülerinden sonra gelen büyük yaratıcıları Joyce, Woolf, Faulkner, Musil gibi yazarlarca bilinçakışının çok sık kullanılması, roman anlayışını adamakıllı değiştirdi. Sonra da Kafka’nın Gregor Samsa’sı bilinen biçimleri tersyüz ederek geldi. Yeni roman anlayışı, doğrudan anlatılması neredeyse olanaksızlaşan hayatın dolayımlı biçimde nasıl anlatılacağını araştırırken, dışarıdaki dünyayla kişilerin iç dünyasını iç içe geçirerek yeni bir gerçeklik yaratmayı asal sorunu seçti.

Dolayısıyla gerçeğe katkısız bağlılığın yazınsal gerçekliğe değil, ideolojik yanılsamalara götüreceği düşüncesi edebiyatın değerini artırdı.

Gerçeğe dolaysız bağlılık, değil mi ki o gerçeğin tek gerçek olduğunu veri alır, yazarı kendi yaratım sürecinin çevresinde bir kalıp örmeye koşullarken, bütün zihinsel süreçleri de yalnızca kendine akmaya zorlayıp okurun yazınsal metnin anlamını zenginleştiren yaratıcı katkısını gereksizleştirir.

Toplumsal dilin içinden gelip yalnızca bir yapım ürünü olarak ortaya çıkan yazı kendiliğinden yararcıdır, dolayısıyla okuruyla edilgin bir ilişki kurar; ne ona öne sürdüğünden daha çoğunu vaat eder ne de alıcısı okuduğu o metne verilmiş anlamlardan daha çoğunu yükleyebilir.

Bu tür metinleri yazınsal yazının içinde saymak olanaksızdır elbette. Öte yandan, bugün tek bir anlamla kendini sınırlandırmış metinler de yazılmıyor. Yazarın bir anlamla yetindiği metinler bile değişik okuma biçimlerine sahip okurların zihinlerinde farklı anlamlar üreterek yaşatılıyorsa, günümüzde gerçekliğin sanılandan daha karmaşık olmasındandır.

Gerçekliğin yaratıcı imgesi, bu kez okurun yaratıcı zihinsel sürecinde ikinci bir serüvene çıkmaktadır. Bilincin ve zihinsel süreçlerin yeniden üretim dolayında alınabilecek yazınsal sorunlar getirdiği bellidir. Böylece karşılığı metin içinde saklı her yeni anlam, o metnin gece rüyaları içinde yeniden kurulmasına, dolayısıyla yaşayan bir organik yazı olarak zenginleşmesine yol açar.

Gerçeğin bilinen halleriyle kendini sınırlayan yazınsal metinlerin değeri kendiliğinden düşer. Sözgelimi birçok kereler yazılmış bir konunun yeniden yazılmasının o metnin yayımlanma değerini düşüreceğini varsayabiliriz, yazılmamış, yeni olanınki kendiliğinden artarken.

Gerçek dünyaya bağlılıkla yazılan metinlerin kendiliğinden yalın bir anlatım biçimi, kurgu ve dille oluşacağı da öngörülebilir. O yalınlık içinde görünen anlamların ardında, metnin susku noktalarında saklı anlamları çözmek, yazınsal dilin aslında ne olduğunu daha doğrudan gösterir. Sözgelimi bu anlatım biçiminin iki büyük ustası, Çehov ve Hemingway, genç yazar için anlatım tekniğini sınamanın en iyi denektaşları olarak kullanılabilir.

Öte yandan, Edgar Allan Poe ile başlayıp düşlerden ve düşlemden yararlanarak gerçeğin ötesini kurcalayan bütün yazarlar da yaşadığımız hayatın gerçekliğini alışılmamış yanları ve yüzleriyle anlattı. Bu yazarların tümü önce görünen dünyayı anlamak ve yorumlamak, sonra da onun yerine başka dünyalar geçirebilmek için hayal gücü ve yanılsamanın olanaklarından yararlandı. Bilimkurgunun, ütopyaların, simgelerin, düşlemlerin dünyasında anlatım olanaklarını geliştirdiler.

Bu yazınsal serüvenin içinde bulunmak düşe-yatmakla başlar. Düşlerin zenginliği içinden süzülenler elbette gerçeği anlatma amacını güder. Kurmaca içinde gerçekten söz ederken düşler girer araya, yazarın hayal gücü yazılan metnin motoru gibi çalışır, kurgunun yarattığı

kahramanlardan, hayallerden oluşan bir dünya yaratılır ve bütün bunlar yüzünden de kimi yazarlar edebiyatı bir “oyun”, yazılanları “uydurma” olarak niteler.

John G. Fitzgerald, “Eğer yalan söylemeyi ve abartmayı beceremiyorsanız, kurmaca yazamazsınız,” derken yaratma eyleminin yönünü gösteriyor. Çünkü düş, gerçeküstü ya da fantazma, has edebiyatın içinde hiçbir zaman gerçekten kaçış için kullanılmadı. Tam tersine, içinde bulunulan koşulların zorunlulukları nedeniyle, gerçeği başka biçimlerde dışavurma biçimleri olarak edebiyatı zenginleştirdiler. Değil mi ki gerçekmiş gibi görünen her şey sonunda kurmaca içinde bir düş olarak yaratılır, gerçek ile düşü birbirinden ayırt edebileceğimiz sınır çizgisi de gitgide incelir.

Bu arada edebiyatın insan zihninin kapasitesini sınamasına gerek kalmaz. Yaratım süreci içinde yazarın zihinsel sınırlarının nerede biteceğini yazarın kendisi bile bilmez. Toplumsal gerekler yüzünden onu sınırlamaya çalışmaksa, yalnızca kurmacayı güdükleştirir. Bu sürecin sonunda bekleyen okurun zihinsel olanakları sınırsızdır; kaldı ki zaman içinde okuma kültürü sürekli yukarı çıkan okurun hangi metni anlaşılmazlıktan çıkarıp herkesçe anlaşılır bir metne dönüştüreceğini baştan saptamaya çalışmak da yersizdir. Edebiyat, kurmaca dünyanın gerçekliğinden başka bir gerçeğe inanmaz, inanırsa yoldan çıkmaya başlar.

Gerçek, Düş, Kurmaca

Artık yazınsal metni, gerçekliğin yaratım sürecinde

bozuşarak aldığı biçimler değil, yazarın imgelem ve

düşlem dünyası da belirlemeye başlamıştır. Edebiyat

dış dünyanın gerçekliğinden çıkarken insanın

iç dünyasını, bireylik sorunlarını kurgulayarak

yaratmaktadır yeni dünyaları.

Geçmişte yaşanan hayatın sınırlılığı edebiyatı sınırlamış değildi. Yoksa yüzyıllardan beri taşıdığı ilk anlamların ötesine geçerek bugünlere gelen romanlar çoktan unutulmuş olurdu. Gerçek hayatın kendini düşünsel düzeyde gösterme biçimi olarak gerçeklik, ilkkaynaklık ettiği yazınsal gerçekliğin hamuruna karışırken edebiyat anlayışını da kendine odaklayan bir çekim merkezi yaratarak ilerledi. Onu yazınsal gerçeklik içinde bütünüyle kuşatabilmenin bir zamanlar var olan olanakları, yazarları gerçek hayatın bütün boyutlarını yansıtma düşüncesine itmiştir. Hayat neredeyse bütünüyle kavranabiliyorsa, onun edebiyatı da yapılabilirdi.

Ne ki hayat aynı yerde durmuyor, demek bile anlamsız sayılır; çünkü sözgelimi roman sanatının birkaç yüz yıllık tarihi içinde yaşanan hayatın çok yönlü değişimi günümüze yaklaştıkça hızlanırken, değişim dönemlerinin tümüne edebiyatın yaratıcı karşılıklar verme endişesini de çoğalttı.

Özellikle bilimsel-teknolojik ilerlemeler hayatı bir zamanların gerçekliğinden bambaşka bir gerçeklik olarak önümüze getiriyor. Şimdi yaşadığımız yeni zamanların imparatorlarından medyanın, insanla yaşanan gerçeklik arasında kurduğu bölgeyi, Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik olarak tanımlaması boşuna değil. Hipergerçekliğin tanımlanması da, bütünüyle kuşatılıp anlaşılması da olanaksızken, yazınsal seçimler için gerçekçiliğin olanaksızlaştığı da belirtilebilir mi? Bütünüyle değil elbette, ama gerçekçilik, artık ne bildiğimiz tanımlara sığdırılabilir ne de edebiyatın yücelteceği bir anlayış olarak ısrarla öne çıkarılabilir. Çünkü hemen, hangi gerçek sorusunun sorulmasına neden olacaktır.

Modernizmin edebiyat düşüncesi, özellikle roman sanatında gerçek ile iç dünyayı iç içe geçirip kendisi için yeni bir dünya yaratma biçiminde oluşmaya başladıktan sonra, bireyin hem toplumsal kimliğiyle hem iç dünyasıyla oynadığı rol, yazınsal metinlerin taşıması gereken anlamları çoğaltmaya başladı.

Gerçek, karmaşıklığı ve çok katmanlılığı yüzünden bütünüyle anlaşılabilir olmaktan uzaklaşmaya başladığında, yazınsal metinlerin tek bir anlam çevresinde kurduğu dünyalar da yıkılmış oldu. Gerçeği olduğu gibi

anlatmayı amaçlayan metinlerin kurduğu edilgin (nesne konumunda) ilişki biçimi yerine, tek bir anlam verilmesi olanaksız gerçekliğe her yazarın kendi görme biçimine ve edebiyat anlayışına göre çok çeşitli anlamlar verdiği etkin (özne konumunda) bir ilişki biçimi geliştirildi.

Yalnızca gerçeği anlatma amacı yazarın yaratıcılığına pek de gereksinim duymazken, okurun yazarın bıraktığı yerden yazınsal metni alıp götürmesine de uygun değildi. Bir tek gerçeği yansıtan edebiyatın neden sonra anlamı kalır mı? Oysa sürekli değişim içindeki yeni gerçeklik, okurların yazınsal metni yeniden ve yeniden üreterek çoğalttıkları zihinsel süreçlerinde taşınmaktadır. Edebiyatın bu düzeydeki sorunları karmaşıktır artık. Yazınsal gerçekliğin alacağı biçimler alabildiğine çoğalırken, yazınsal buluşlar yaratıcılığın sınırlarını kaldırmaya başlar; özgünlük içi boş bir özellik olmaktan çok, yazınsal gerçekliğin etkinliğini artırmaya yönelir.

Artık yazınsal metni, gerçekliğin yaratım sürecinde bozuşarak aldığı biçimler değil, yazarın imgelem ve düşlem dünyası da belirlemeye başlamıştır. Edebiyat dış dünyanın gerçekliğinden çıkarken insanın iç dünyasını, bireylik sorunlarını kurgulayarak yaratmaktadır yeni dünyaları.

Borges, “Düş görmek, uyanıkken gördüğümüz nesneleri bir araya getirmek, onlardan bir öykü ya da öykü dizisi örmektir,” diyerek, düş ile öyküyü özdeşler.

Bu yaratıcı tanımı, Rust Hills’in, “Birçok kurmacanın temel sorunu, çok fazla gündüz rüyası olmasıdır,” sözü tamamlar.

Demek kendini gerçekle özdeşleştirmeye çalışmak, kurmaca yapının gevşek dokunmasına ya da düzeyin aşağı çekilmesine; hep gerçek hayata bağlı kalma çabası yazılanların renginin kaçmasına, güdük kalmasına neden olabilir.

Uyanıkken herkesin rüyasının ortak oluşu da gerçekle özdeşleşmeye benzer. Önümüzde olup biten ve birlikte tanık olduğumuz gerçek, ortak yaşantımız olarak paylaşılabilirken rüyalar kimseyle paylaşılmaz. Herkesin yalnızca kendi rüyasını görmesi, rüyaların başka hiç kimseyle birlikte görülmemesi, kurmaca yazarın gördüğü, kurguladığı dünyanın özgünlüğünü anlatır.

Genç yazar, düş ya da hayal ile yazınsal metnin nerede gerçekle bütünleşebileceği düğümünü çözmekte her zaman zorlanır. Aslında gerçeğin bütünüyle kuşatılamaz oluşu düşüncesinin modernizmle birlikte geliştirilmesi, bu nedenle gerçeği her yazarın kendi alımlama biçimine göre yeniden yaratma bilinci, yaratıcılığın sınırlarını alabildiğine genişletmiştir.

Proust, Joyce, Woolf ya da Faulkner'dan daha önemli bir sıçramayı Kafka ile yaşadı modernizm. Kafka'nın, gerçekliğin taşıdığı belirsizliği ve anlaşılma güçlüğünü Einstein'dan aldığı esinle çözdüğü belirtilir. Zürih'te birlikte bulundukları arkadaş toplantılarında, Einstein'ın dünyanın ve evrenin belirsizliği ve göreceliği üstüne düşünceleriyle karşılaşmak, Kafka'nın yazınsal buluşlarını ve gerçekliği görme biçimini etkilemişti. Einstein'ın çalışmalarının yayımlanmasından yaklaşık on yıl sonra da Kafka'nın yapıtları ortaya çıkmaya başladı.

Değil mi ki hayat geçmiştekinden farklıydı, yazınsal gerçeklik de artık geçmiştekinden daha farklı biçimde yaratılmak zorundaydı. Gregor Samsa'nın bir sabah kalktığında kendini bir böcek olarak buluşu, bu yeni gerçekliğin sonucudur ve düş ya da hayalin yazınsal metindeki karşılıklarının neler olabileceği sorusuna verilmiş en somut ve çarpıcı karşılıklardandır.

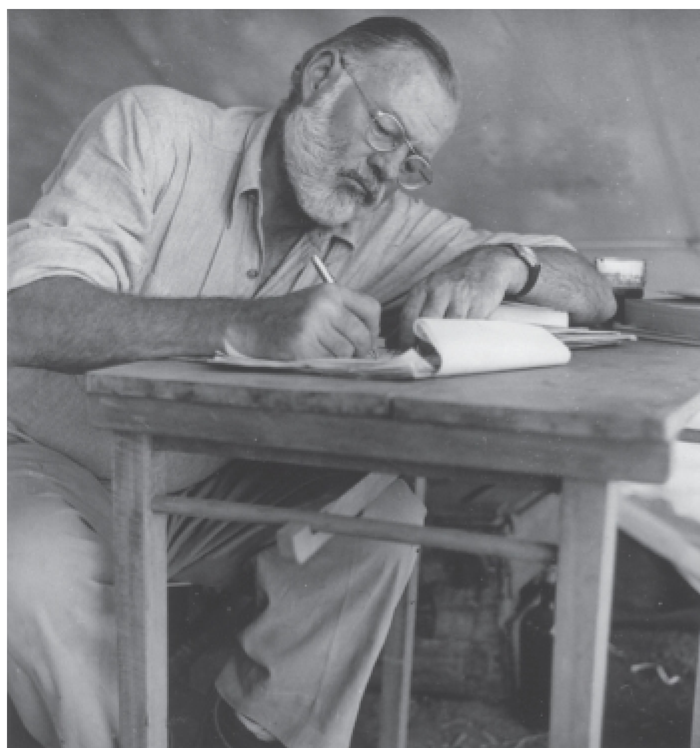
Kafka'nın, gerçekliği düşsel bir dünya içinde yeniden üretme yaratıcılığının, modernizmin başlangıç döneminden sonra gelen büyük yaratıcı kuşağı içindeki yazarlardan daha önemli olduğunu düşünenler pek çoktur. Bu arada bilinçakışı ya da benzeri teknik buluşlar da keyfi tutumların ürünü değildi elbette. Düşlerle hayallerin gerçekliği dışavurma olanakları arasında oluşu, insanın iç dünyasının deşifre edilmesini gerektirir. Bilinçakışı yazarın düşlem ve imgelem yetilerinin işlemesini ve dışarıdaki hayattan kopmuş, ona yabancılaşmış bireyin iç dünyasında oluşan süreçleri taşımasını sağlar.

Hiç kuşku yok ki öteki sanatların gerçekliği yeniden üretme nedenleri ve sonuçlarıyla edebiyatınki de birbirinden farklı sayılmaz. Chagall'ın bulutlar arasında uçan figürleri nasıl gerçekliği bir yorumlama biçimiyse, bilinçakışı içinde oluşan düşlemler, imgeler, Kafka'nın Gregor Samsa'yı böceğe dönüştüren metaforu da aynı yorumlama biçiminin ürünüdür.

Borges de öykücünün “bir mit yazarı” olduğunu belirtir. Yaşadığımız gündelik hayatın gereksinim duymadığı mitler, öyküyü ya geçmişe götürür ya da insanın ruh dünyasının derinliklerine. Sözgelimi Yer Demir Gök Bakır’da köylülerin, aradıkları miti Taşbaş ile yarattığı belirtilir. İnce Memed de bir mittir elbette, Kimsecik üçlemesinde çocuk Mustafa’nın kapıldığı korku da.

Gene de şu söylenebilir: Bizim edebiyatımız başından bugüne dek süren geleneksel-gerçekçi çizginin dışına çok az çıkabilmiş, düşler ve hayallerle gerçek hayat arasındaki ilişkiye çekingen bir tanıklık edebilmiştir. Belki bu da bazen öne sürüldüğünün tersine, edebiyatımızın sözlü edebiyat kalıtından, masallardan ve destanlardan aldığı etkinin sınırlılığını gösterir. Edebiyatımız geleneksel kaynaklardan çok Batı edebiyatlarından etkilenerek kendini yenilemiş, sözgelimi yakın geçmişi içinde Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ile Berci Kristin Çöp Masalları’na da ancak Latin Amerika’nın büyülü gerçekçiliğinde karşılık bulabilmiştir.

Edebiyatın, sonunda fizik, yani katkısız gerçek değil; katkısız kurmaca, yani metafizik oluşu üstünde de durup düşünülmeyen koşullarda, gerçekliğin kavrayabileceğimiz sınırlarında dolaşmanın güveni hiç kuşku yok ki edebiyatımızın yaratıcılığını, yenilikçi arayışlarını kısıtlamıştır. Sanırım bu yüzden genç yazarların geçmişten koptukça kendileri olacağını savunuyorum. Sonunda düş, gerçeküstü ya da fantastik, ne zaman gerçekten kaçış için kullanılmıştır ki? Ancak gerçekliği başka bir biçimde yaratmanın yollarıdır bunlar.



Yazma eylemine nasıl başlamalı?

Genellikle bir bölümü tamamlayana kadar çalışır ve devamını bulduğumda da dururdum. Böylece ertesi gün kaldığım yerden sürdürebileceğimden emin olurdum. Ancak bazen bir hikâyeyi başlayıp da devamını getiremeyeceğimi anladığımda portakal kabuklarını şömineye atarak yanmalarını seyreder ya da ayağa kalkıp Paris'in damlarına bakarak şöyle düşünürdüm: "Merak etme. Şimdiye kadar hep yazdın ve bundan sonra da yazacaksın. Önemli olan, bir tek doğru cümle yazabilmektir. Bildiğin en doğru cümleyi yaz." Sonunda doğru bir cümle yazar ve oradan devam ederdim. Bu kolay bir yöntemdi, çünkü her zaman bildiğim, okuduğum ya da duyduğum doğru bir cümle olmuştur.

Ernest HemIngway

Dört Aşamalı
Okuma Önerisi

I

Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (öykü)

Vüs'at O. Bener, *Dost-Yaşamasız* (öykü)

Barış Bıçakçı, *Baharda Yine Geliriz* (öykü)

Yaşar Kemal, *Kuşlar da Gitti* (roman)

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* (roman)

Sevgi Soysal, *Şafak* (roman)

Nâzım Hikmet, *Son Şiirler* (şiir)

Orhan Veli, *Bütün Şiirleri* (şiir)

Italo Calvino, *Yeni Bir Sayfa* (deneme)

Giorgio Manganelli, *Düzyazının İnce Sesi* (deneme)

II

Raymond Carver, *Lütfen Sessiz Olur musun, Lütfen!* (öykü)

Ferit Edgü, *Doğu Öyküleri* (öykü)

Onat Kutlar, *İshak* (öykü)

Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan* (roman)

Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (roman)

Demir Özlü, *Bir Uzun Sonbahar* (roman)

Oktay Rifat, *Bir Aşka Vuran Güneş* (şiir)

Cemal Süreya, *Üstü Kalsın* (şiir)

Rainer Maria Rilke, *Genç Bir Şaire Mektuplar* (deneme)

Murathan Mungan, *Hayat Atölyesi* (deneme)

Yazarın Kuramı (Derleyen: İshak Reyna) (deneme)

III

Orhan Kemal, *Önce Ekmek* (öykü)

Füruzan, *Parasız Yatılı* (öykü)

Cemil Kavukçu, *Perişanız Gecenin Karanlığında* (öykü)

Ferit Edgü, *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* (roman)

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* (roman)

İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* (roman)

Turgut Uyar, *Göğe Bakma Durağı* (şiir)

Behçet Necatigil, *Eski Sokak* (şiir)

Philip Gourevitch, *Yazarın Odası* (deneme)

Ferit Edgü, *Ders Notları* (deneme)

IV

Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken* (öykü)

Mehmet Günsür, *İçeriye Bakan Kim?* (öykü)

Emrah Serbes, *Erken Kaybedenler* (öykü)

Orhan Pamuk, *Sessiz Ev* (roman)

Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* (roman)

Faruk Duman, *İncir Tarihi* (roman)

Edip Cansever, *Gelmiş Bulundum* (şiir)

Gülten Akın, *Kuş Uçsa Gölge Kalır* (şiir)

Virginia Woolf, *Yazarlık Dersleri* (deneme)

Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi* (eleştiri)



İlk taslağı çarçabuk yazarım. Bu iş genellikle gelişigüzel yapılır. Sayfaları elimden geldiğince hızlı bir şekilde doldururum. Bazı zamanlarsa kişisel notlarım olur, o bölüme geri döndüğüm zaman yapacağım şeylerle ilgili kendime yazılmış notlardır bunlar. Bazı sahneleri bazen eksik, bazen yazılmamış bırakmam gerekir; daha sonra, oldukça yoğun bir özen gösterilerek yazılması gereken sahnelerdir bunlar. Bütün iş derin bir özen gerektirir – ama bazı sahneleri ikinci ya da üçüncü taslağa bırakırım, çünkü onları ilk taslakta işlemek ve doğru olarak işlemek oldukça fazla zaman alır. İlk taslak öykünün ana hatlarını, iskeletini ortaya çıkarma safhasıdır. Ondan sonraki taslaklarda öykünün geri kalan bölümleriyle uğraşırsın. Gelişigüzel yazılmış taslağı bitirdikten sonra öyküyü bu haliyle daktiloya çeker ve işe burdan devam ederim. Daktiloya çekildikten sonra öykü bana hep daha değişik, kuşkusuz daha iyi görünür. İlk taslağı daktiloya çekerken öyküyü tekrar yazmaya başlar, şuraya bir şey ekler, buradan bir şey çıkarırım. Asıl iş sonra, öykünün üç dört taslağını yazdıktan sonra başlar. Şiirlerle de aynı şey olur, yalnız şiirlerde taslak sayısı kırk elliye ulaşır.

Raymond Carver

MARIO VARGAS LLOSA'DAN ÖĞÜTLER

• Her zaman sabah saatlerinde çalışırım çünkü günün erken saatlerinde daha verimli olduğumu hissediyorum. Bana göre işin en zor yanı bir yapıtı yazmaya başlamaktır. Ben her gün öğleden sonra ikiye kadar büromda kalarak çalışıyorum.

• Her şeyden önce kafamda, bir kişiyle ya da bir olayla ilgili bazı düşler oluşur. Daha sonra not alırım. Kişiler sahneye girer çıkar ve yavaş yavaş küçük film kareleri belirir. Böylece kitap üzerine çalışmaya başlarım. İlk önce öykünün genel bir şemasını oluştururum. Bu şema sonraları defalarca değişmesine rağmen yazma eylemimi başlatan bir tür kıvılcımdır. Daha sonra ara vermeden, üstelik üsluba, tekrarlamalara ve hatta bazen birbiriyle çelişen cümlelere dikkat etmeden yazarım. Bu ilk metin bir tür hammadde niteliğindedir. Bu hammaddeyi düzgün bir müsvedde haline getirdikten sonra –ki bu bence işin en zor yönüdür– her şey yerli yerine oturur. Artık anlatacağım hikâyeyi yakaladığımdan emin olurum.

Kurmacanın Bazı Öğeleri

Sözgelimi masada duran bir bıçak, anlatının sonuna

dek hiç kullanılmasa bile, oradaki varlığıyla da bir şey

anlatır. Duvara asılı tüfek, sonra patlatılmadığında da

bir anlam, dahası bir işlev taşıyor olabilir. Asıl olan,

büsbütün nedensiz bir ayrıntıya yer vermemek ve

ayrıntıları süsleme öğeleri olarak kullanmak.

Yazmak için edebiyat kuramını anlatan kitaplar ve eleştiri kitapları da okumak gerekir mi? Yazar adayları bu soruyu sorar. Öyle ya, nasıl yazılacağını öğrenmek için, yaratıcı yazının nasıl olması gerektiğini anlatan kitapların da yararlı olacağı düşünülür.

Ben öyle olduğunu pek sanmıyorum. Belki akademik öğretim tam bu anlayışa uygundur, kurallar üstüne bir yazı kurulabileceğini de düşünür akademi. Ama adı üstünde, yaratıcılık, onun ne işe yaradığını ve nasıl yazılacağını öğrenmenin yolu her zaman yaratıcı yazının, öteki edebiyat yapıtlarının içinden geçer.

Öte yandan, yaratıcı yazarların kurmaca metnin yaratım biçimleri üstüne yazdıkları kitaplar, somut yaratım süreçlerinin içinden çıktığı için, kayda değer deneyim aktarımları olabilir. Gene de yazarın kendi bakış açısı, edebiyatı edebiyat olarak görüp yazınsal metnin içinde nasıl yaşadığıdır önemli olan. James Wood'un Kurmaca Nasıl İşler? kitabınınsa, yazınsal metni adamakıllı içeriden yaşayan bir yazarın kitabı olarak, yararlı olacağını sanıyorum.

Hangi kişi ağzı

Kurmaca Nasıl İşler? her bölümünde kurmaca metnin öğelerine çözümler getirmeyi, neyin nasıl yapılacağını irdelemeyi amaçlayan bir kitap. Sözgelimi anlatımın birinci kişi ya da üçüncü kişi ağzından yapılması arasındaki farklara bizim gözümüze görünmeyebileceğini düşündüğü açılardan yaklaşıyor. Birinci kişi anlatımı yakın zamanlara dek güvenilmez görülürken, bugün daha güvenilir oldu. Niçin? Üçüncü kişi anlatımı en sıkıdenetimli yazarı bile metnin içine sızdırırken, birinci kişi anlatımı yazınsal kişilikle özdeşleşip yazardan büsbütün bağımsız kalmanın en geçerli yolu olduğu için.

Hangi kişi anlatımının kullanılacağı, yazarın ilk çözmesi gereken sorunlar arasında, belki bazı yanılmalardan sonra, zor olmayan bir seçim olarak gelir önümüze. Birey, toplumun bir parçası olmanın ötesinde, özel bir kimlik olarak öne çıkmaya başlayınca, edebiyatın onu anlatma biçimleri de değişti elbette. Geçmiştekinden çok daha derin ve karmaşık bireyliği, onun iç dünyasına girmeyi zorunlu kıldı. İç dünyalar ayrıca yazınsal metnin yaratım

biçimlerini zenginleştirecek niteliklere ulaştı. Sözgelimi bireyin iç dünyasını kendisi dışa vurmadıkça bilemeyeceğimize göre, onu anlatmanın biçimleri olarak bulundu içkonuşma ya da bilinçakışı.

Birinci kişi anlatımı, anlatı kişisini öylesine öne çıkardı ki, onun yazardan büyük kopuşunu gördük. Artık anlatının asıl kişisinin bakış açısı, bütün metnin dilinin nasıl olacağını da belirliyor. Aynı zamanda anlatıcı konumunda da bulunuyorsa anlatının kişisi –birinci kişi olmak zorunda değil–, kendi dilini her şeye egemen duruma getirir.

James Wood bu durumları, “Bir yandan, yazar kendi kelimelerine sahip olmak, şahsi bir üslupta ustalaşmak isterken, diğer yandan anlatı, karakterlere ve onların konuşma alışkanlıklarına doğru meyleder,” sözleriyle anlatıyor.

İkincisi kazandıkça yazılanın niteliği de yükselir – demek yazar, metni özgür bırakmalıdır ki, yazınsal metnin doğası, baştan yapılmış tasarıların duvarlarını kendine göre örsün. Yazdığı metni çivilemek, öteki alanların yazarlarına özgüdür, tarihe, siyasete ya da bilime...

Ayrıntıların değeri

Metnin özgürce gelişimi ya da çivilenmesi çoğu kez kişiler çevresinde konuşulur ve bir metnin ayaklanıp yürümesinde doğal olarak kişiler baş rolü oynar. En azından, ben bir romanı ya da öyküyü önce kişilerine bakarak okuyorum, diyebilirim.

Öte yandan, hemen o araya ayrıntılar sıkışır. Okurun bir metinden aldığı tadı çoğaltır ayrıntılar, o ayrıntıların anlamına varacak düzeyde okuma kültüründeyseniz. Ondan da önce, yazarın yaratma gücünü gösterir. James Wood, romancıların Flaubert’e şükran duyması gerektiğini belirtirken, ayrıntıların gerçeği dile getirme yeteneğinden söz ediyor ki, gerçekten de hayat ayrıntıda gizlidir. Yukarıdan ya da bütüne bakmak, aslında gerçeğin belirsizliği ve genelliği üstüne kurmaktır edebiyatı – romanın en zayıf noktası bu değil midir?

James Wood, “Edebiyatın hayattan farkı,” diyor, “hayatın sınırsız detaylarla dolu olması ve dikkatimizi nadiren bu detaylara çekmesidir. Oysa edebiyat bize dikkat etmeyi öğretir...”

Seçmeyi öğretir edebiyat, ayrıntıların değerini, üstelik önce kendisi seçerek. İnceliği burada.

Dahası, edebiyat ayrıntıda gizlidir. Ne zaman bir ayrıntıya takılırsanız, bilin ki orada edebiyatın inceliği vardır. İster gerçek hayattan çıkmış olsun, ister gerçeğin dışında duran yazının yaratıcı doğasınca üretilmiş olsun, kendimi bildim bileli, ayrıntı olmadan edebiyat olmaz, diye düşündüm.

Ayrıntıların yazar ile kişileri arasındaki geilimi artırması, kişilerle onların yaratıcısı arasındaki yaratım sürecinin bütününü değil, dilin yaratma serüvenini ortaya çıkarır. Dolayısıyla sözcüklerin birbirleriyle ilişki içinde anlamları taşıyabilmesine ve doğrudan söylemedikleri anlamların çıkarılabilmesine olanak veren yazınsal dili kurabilme yetisidir gerilimin yaratıcısı. Anlatılan olumlu ya da olumsuz, ne olursa olsun, onu anlatan dil içinden çıkan bir gerilimden söz ediyoruz.

Flaubert'in, “Her şeyde keşfedilmemiş bir bölüm vardır,” sözüdür yüz yıldan beri yaratıcı yazarın güdüsü.

Dolayısıyla bir ayrıntı ve hayatın en sıradan ve önemsizmiş gibi görünen küçük kesitleri de büyük hayatları anlatabilme gizilgücüne sahip olabilir. Geleneksel, gerçekçi edebiyat, büyük roman kişileri ya da büyük anlatıların temsil yeteneğini yarattı, sonunda büyük bir edebiyat da ortaya koyarak. Oysa günümüzde, küçük kesitleri ve ayrıntıları, yaşanan büyük hayatın atomları gibidir, onlara dayanmak da büyük bir edebiyatın kurucusu olabilir.

Yazınsal metni ayrıntılar üstüne kurulmuş bir tekne gibi düşündüğümüzde, iki ayrı yaklaşım belirir. Biri, Çehov'un duvara asılı tüfeğini kesinkes patlatmaktan yana; öbürü, sonra kullanılmayacak tüfeğin duvara asılı duruşundan söz edip geçmenin de anlatıda yeri olduğunu düşünüyor. Doğrusu ilkini daha güçlü bir düşünce olarak görüyorum, ama sonradan patlamayan bir ayrıntı da kişileri, hikâyeyi, anlamı güçlendiren, tamamlayan işlevler taşıyabilir.

Sözgelimi masada duran bir bıçak, anlatının sonuna dek hiç kullanılmasa bile, oradaki varlığıyla da bir şey anlatır. Duvara asılı tüfek, sonra patlatılmadığında da bir anlam, dahası bir işlev taşıyor olabilir. Anlatılan mekânı, eviçi yaşantının kültürünü, yaşayanların kimliğini anlatmakta bir

işlevi olduğu söylenemez mi? Asıl olan, büsbütün nedensiz bir ayrıntıya yer vermemek ve ayrıntıları süsleme öğeleri olarak kullanmak.

Sanırım şu önemli: Roman ya da öykü yazarı, hiçbir zaman boşlukta durmamalı. Cabrera Infante ya da Georges Perec'in bile, sözcükleri savururken, başkalarını değil de o sözcükleri seçmelerinin nedenleri olduğunu düşünüyorsak, yazarı dipsiz bir boşluğa düşüren kâbuslarından uyandıracak olan, gene yazdıklarıdır.

Yazınsal Metin ve Hikâyesi

İster gerçek olsun, ister kurmaca, değil mi ki

hikâyelerden yola çıkmaktadır yazar, onların herkese

ait olduğu da pekâlâ söylenebilir; öyleyse, niçin

kimilerinin yazdıkları ötekilerden daha

değerli olabiliyor?

E.M. Forster, “Hepimiz romanın en önemli yönünün öykü anlatma olduğunu kabul ederiz,” diyor, 1927 yılında. Roman sanatının kararsız bir geçiş döneminde söylenmiş bu sözler, neden sonra modernizmin bireye son kertede odaklandığı zamanların aynı zamanda yenilikçi, deneysel anlayışı içinde büyük ölçüde terk edildi. Romanı dili, tekniği, kurgusu ile bir yapımbiçimi olarak ortaya çıkaran anlayış, hikâyeyi, konuyu ve olayı gözden düşürdü.

Gelgelelim, romanın kendini yinelemeye başladığı yerde bu öğeleri ayağa kaldıracak, yaratma serüveninin onları içine alan çetin yolu üstünde zor olanın üstesinden gelmeye kalkışacak anlayışlar da açıkçası pek güçlenmedi.

Şimdi bugün, edebiyatımızın özellikle yeni kuşaklar elinde sahip olduğu büyük gizilgücün yeterince doğru biçimde kullanılamadığını da saptayabiliriz. Yayımlanan çok sayıda yeni roman için yapılan, belki çoğu kez haksız da sayılabilecek eleştirilerin nedeni de bu aslında.

Onca roman ne anlatıyor, sorusuna beklenen karşılıklar bulunamadığı için, olumsuz yargılar çoğalıyor. Değil mi ki yeni yazarlarca da roman gitgide daha çok yazılıyor ve her zaman yüzer gezer algının gözdesidir roman, o zaman ne anlatıldığı hem merak konusudur hem de yaşanan hayatın sıcak sorunlarına dönük hikâyelerin yazılması beklentisi gücünü yitirmeden korunur.

Öykü ya da roman için hikâyenin taşıdığı değerin nedenlerinden biri, kurmaca metnin de önünde sonunda insandan –ya da insana ait olandan– çıkıp soyutlandıktan sonra başkalaştırılmış bir tür gerçeklik olarak insana dönmesidir. Dolayısıyla hayattan alınmış sıradan bir insanın yalnızca bir bakışının ya da duruşunun bile hikâyesi olduğu söylenebilir.

Elbette, sonunda yazınsal metnin kendisi de, gerçekten değil ama yazınsal dil içinde oluşan, gerilimin hikâyesidir. Bu anlamda gerilimi bazen bir yaşam kesitine karşılık gelecek genişlikte, bazen insana değgin bir ayrıntıyı anlatacak yoğunlukta dile getiren hikâye, yazarın ustalık düzeyini de dışavurur.

Ustalık düzeyinin dışavurulması, deyip geçmeyelim, burası önemli. İster gerçek olsun, ister kurmaca, değil mi ki hikâyelerden yola çıkmaktadır yazar, onların herkese ait olduğu da pekâlâ söylenebilir; öyleyse, niçin kimilerinin yazdıkları ötekilerden daha değerli olabiliyor?

Bunun birçok nedeni var elbette, sözgelimi yazarın yaşadığı hayatın yoğunluğuyla biriktirdiği deneyimin faklılığı ya da yaptığı okumaların düzeyi, anlatılan hikâyeyi bambaşka bir niteliğe kavuşturabilir. Amerikan öykücülerinin yazdıklarının neredeyse bütün bütüne farklı ve orada anlatılan hikâyenin sanki yalnızca onlar tarafından yazılabilir oluşu, edebiyatın kolayca geçilecek bir başlığı mı?

O zaman hikâye deyince, Raymond Carver'ı getirelim akla. Onun, okuduğum bütün öykülerinin birbirinden farklı, çarpıcı, etkileyici, ne dersek diyelim, unutulmaz oluşu çok önemli bir özellik. Katedral öyküsünü okuduğumda, öykücü olsaydım, diye düşünmüştüm, kırk yıl düşünsem de böyle bir konu gelmezdi aklıma. Demek ki bakış açısını belirleyen bin bir etkeni bir arada soyutlayarak yaratılan hikâye, yazınsal metnin hâlâ önemli bir öğesidir.

Bu arada hikâye merak ile birlikte anılabilirse, yazarın ustalığı orada ikiye katlanarak güçlenir. Okuru diken üstünde tuttuğu için metne daha çok bağlayan önemli unsurlardan biri olan merak, metnin göz önünde tutması gereken bir amaç değildir elbette, ama göz önünde tutulduğunda da kendini ayırt etmek için ciddi bir ustalığı gereksinir.

Hikâyeyi nerelerde yitirdik

Anlattığı masalların sonunu merak ettirdiği için yaşamını kurtaran Şehrazat'ın durumundan farklı olmayan çoksatan roman yazarının yazdıkları da sonunda bir masal gibi geldiği için yüz binlerce okuru etkiler. Öte yandan da, bizdeki popüler yazarların pek çoğunun hikâyeyi ve merak öğesini temel bir sorun olarak gördüğü söylenemez.

Ahmet Altan'ın romanları, hikâyelerinin özel oluşu ya da merak öğesinin büyük başarıyla üstesinden gelmesi nedeniyle çok satmış değildir. Bu ikisinin de dışında, önce cinselliği kullanma biçimiyle, sonra kadın dünyasına kışkırtıcı erkek yaklaşımıyla yarattığı akıma kapılan okurları kendine çekmiştir Ahmet Altan. Ayşe Kulin'in romanlarının da hayatın

içinden çıkardığı hikâyeleriyle değil, hazır hikâyelerin kendiliğinden uyandırdığı merak duygusunu kullanması nedeniyle yüz binlerce sattığı belirtilebilir.

Oysa Batı'da, biraz aşağıda Dan Brown var, yazınsal değil, mühendislik tasarımıyla kurguladığı hikâyesi büyük okur kitlelerini âdeta büyüleyen romanlar yazıyor. Yukarıdaysa, sözgelimi Umberto Eco var, başta Gülün Adı'nda, herkesi romanın bütün sözcüklerine mıhlayan kusursuz bir hikâye yaratıcısı.

Büyük bir hikâye anlatıcısı olduğunu da unutmamamız gereken E.M. Forster, "Evet... yazık ki öykü anlatır roman," diyor gene, "romanın belkemiği öykü olmalıdır" – bunun "basit ve ilkel bir nesne" olduğunu da belirterek.

Hikâyenin sırrı burada, herkes için olmasında. Roman ne anlatır, sorusu, anlatılanı veri alan bir beklentiyi belirtir; demek ki ortalama beğeni var burada, bunun ötesine aklım ermez, anlayışı. Bu, hikâyenin yazınsal metin içindeki önemini anlatan öncelikli neden değil elbette. Çünkü hikâyenin varlığını gerektiren asıl neden, yalnızca yazınsal neden olmalı.

Sonunda ilk günden bugüne, hiç mi hiç hikâye, konu, olay meraklısı olmadım, her zaman yaşananların hikâyesi değil, yazınsal metnin hikâyesi ilgilendirdi beni.

Değil mi ki bir ipucundan çıkıp bir yumağı sarmak, bir dokuyu tamamlamak yaratır hikâyeyi, yazınsal metni bazen dil içinde oluşan gölgeler altında bırakmak, aslında zayıf düşen niteliğini bir cilayla parlatmak da olasıdır.

Aslı Erdoğan'ın Kırmızı Pelerinli Kent romanından sonra yazdığı en önemli metnin "Tahta Kuşlar" adlı uzun öyküsü olduğunu düşünüyorum. Özgür'ün Rio sokaklarında geçen sanrılı hikâyesini anlatan Kırmızı Pelerinli Kent ile Filiz'in neredeyse çaresiz hastalığıyla yaşadığı bir kesitin anlatıldığı "Tahta Kuşlar"ın sahip olduğu gücün nedenlerinden biri de iki sağlam hikâye üstüne kurulmalarıdır ve burada hikâye yalnızca yazınsal bir neden olarak öne çıkar. Oysa Aslı Erdoğan'ın son kitabı Taş Bina ve Diğerleri, son zamanlarda benzerlerini sık okuduğumuz, aslında düşünsel ve duygusal bir dille oluşturulmuş bir kabuğun yarattığı yanılsama olarak

anlatılabilir ki, bu anlayış içinde yazılanların düştüğü zayıflığı daha tartışmaya başlamadık. Taş Bina ve Diğerleri –içindeki “Tahta Kuşlar” öyküsü dışında– kendini hikâyeden büsbütün uzak tutmuş, aslında pek çoklarımızın sözgelimi zindan, karanlık ve tutsaklık imgeleri çevresinde kendiliğinden etkileyicilik de kazanabilecek bir dili savurarak pekâlâ çoğaltabileceği metinlere örnektir ki, yazarı için üstünde durulması gereken bir geriye çekilmeyi anlatır.

Aynı zamanda hikâyenin yoksandığı metinlerin hızlı üretimi, edebiyatımızın bugününe ilişkin sorunlardan biridir ve örnekleri, tersine örneklerden daha hızlı çoğalmaktadır.

Yazınsal Kişileri Yaratma Biçimi

Yaratım sürecinde iki öğe, kişilerin oluşturulmasında

daha büyük olanaklar sağlar. İlki, kişinin davranışları:

hem anlatılan kişinin hem de onun ilişki içinde

bulunduğu öteki anlatı kişilerinin. İkincisi de,

kişinin konuşmaları: hem karşılıklı konuşmalar hem

içkonuşmaları hem de bilinçakışı.

Yazınsal, yaratıcı yazının konu, izlek, olay, olay örgüsü, hikâye gibi içeriğe ilişkin öğeleri yanında, dil, üslup gibi asal biçim öğeleri; kurgu, teknik gibi taşıyıcı öğeleri; kişi gibi kurmaca yapının bütün öğelerini birbirine bağlayan itici güçleri vardır.

Öteki bütün öğeler de bir yazınsal metnin onlarsız olunmaz parçalarıdır ve tümünün organik birleşmesi olmaksızın yazınsal metnin tamamlandığından söz edilemez. Ama kişiler, bütün bu öğelerin odak noktasında yer alır, dolayısıyla bir çekim gücü yaratarak öteki öğelerin kendisine göre düzenlenmesini sağlar. Yazarın çözmesi gereken asıl sorunun kişilerin yaratılma sürecindeki düğümleri çözüp atmak olduğunu belirtebiliriz.

Üstelik kişinin kurmaca içindeki önemi klasik dönemin başyapıtlarından bugüne artmış durumda. Kişileri içeriğe ilişkin öğelerin yanı sıra oluşturan klasik romanların ertesinde, bireyliğin belirleyici ağırlığı yazınsal yapıtlarda kişileri o günden bugüne öne çıkardı.

Victor Hugo Sefiller'de ezilenlerin koruyucusu Jean Veljean'ı yaratırken çıplak bir gerçeklik arıyor, roman kahramanının dönemin sefaletini yansıtmasını amaçlıyordu. Balzac Goriot Baba'da babalarla çocuklar arasındaki düşünme biçimi farklılığını; Sönmüş Hayaller'de taşradan Paris'in şatafatlı hayatına girme özlemiyle yanıp tutuşan genç şair Lucien de Rubempré'nin büyük düş kırıklığını anlatırken, dönemin Fransa'sını gözümüzün önüne sermeye başlar. Tolstoy'un Anna Karenina'sı ile Gonçarov'un Oblomov'u, Rus toplumunun ahlak anlayışının ve düşünme biçiminin apayrı yanlarını tipik özellikleriyle verir...

Gerçekmiş gibi, ama değil

Yazarların, yazdıkları hikâyelerin gerçekten yaşandığını, kahramanlarının da gerçekten yaşadığını düşünerek yazdığını biliriz; bu arada okurlar da okuduklarının gerçekten yaşandığını düşünür. Bu refleksin gerçekçi anlatılarda çok daha açık biçimde ortaya çıktığını da belirtebiliriz.

Öte yandan, yazılanlar ve okunanlar elbette kurmaca, yani yazarın yaratıcılığının, hayallerinin ürünüdür. Kurmaca yapının en karmaşık ve zor yaratılan yanının kişiler olduğu, öykü ve roman kişilerinin yazınsal öğeler

arasında en çetin yaratım alanını oluşturduğu da söylenebilir mi? Yazınsal kişiler, anlatının öteki bütün öğelerini kendi çevresinde düzenler, birbirine yapıştırır.

Büyük gerçekçiliğin yazınsal kişileri, yaşadıkları dönemin gerçekliğini alabildiğine geniş biçimde kuşatıp temsil ederken, gerçekliğin zaman içinde başkalaşmasından sonra konumlarını yitirmeye başladılar. Çünkü günümüz insanı hem parçalanmış, çok karmaşık, dolayısıyla kuşatılması çok güç bir gerçekliğin parçası, hem de bu konumu yüzünden bütünüyle kavranmsı güç bir modern kimliğin göstergesi. Artık günümüz insanını anlatacak kategoriler yok. Kategorilerin olmadığı yerde soyutlamalar ve yaratıcı düşüncenin kendini göstermesi çözer sorunu. İnsanın karmaşıklığı ve parçalara dağılmış bireysel gerçekliği karşısında tipik olanı değil, bireysel olanı anlatır edebiyat.

Modernizmi yaratan gerçeklik buradaydı. Bireyin bireyliğini kazanma süreci, modernizmi yazınsal bir gerçeklik olarak yaratan asıl etmen oldu. Modernist romanla birlikte, kişiler kendi iradelerini ortaya koymaya, özgürleşmeye başladı.

Bu geçiş döneminin belki de en önemli yazarı, D.H. Lawrence, “Romanda bir şeyi çivilemeye kalkışırsanız, bu ya romanı öldürür, ya da roman ayağa kalkar çiviyle birlikte yürür,” derken, yeni bir roman anlayışını anlatıyordu.

Öte yandan, Tolstoy romanlarındaki kişilerin kendisine bir türlü bozamadığı oyunlar oynadığını belirtir; Gogol de kişilerine karşı hoşgörülü olamadığı için, olumlu bir tip yaratamadığı inancıyla Ölü Canlar’ın ikinci kitabını ateşe atıp yakmıştır.

Kişi yaratmayı kolaylaştıran iki düzey

Demek kişiler, yazarın elini yakan anlatı öğeleridir. Onların nasıl yaratılacağıysa, seçtiğiniz anlatının yapısına bağlıdır.

Olumlu bir kişi mi anlatacaksınız, olumsuz bir kişi mi? Fark eder mi? Sonunda, olumlu ya da olumsuz, her yazınsal kişi bir gerilimin ve çatışmanın ürünüdür.

Burada gerilim ve çatışma, olumsuz anlamlar yüklenecek kavramlar değil. Sözgelimi bir kişinin ümitsizliğe düşüp intihar etmesi ile âşık olup coşkuya

kapılması aynı gerilim içinde yaşanır. Çünkü yazınsal gerilimdir söz konusu olan ve sözlerle, sözcüklerle kendini oluşturup var eder.

Dolayısıyla yazınsal gerilimin kişileri yaratma biçimleri, anlatının bütün öğelerinin bireşimiyle olanaklıdır. Ama yaratım sürecinde iki öğe, kişilerin oluşturulmasında daha büyük olanaklar sağlar.

İlki, kişinin davranışları: hem anlatılan kişinin hem de onun ilişki içinde bulunduğu öteki anlatı kişilerinin. İkincisi de, kişinin konuşmaları: hem karşılıklı konuşmalar hem içkonuşmaları hem de bilinçakışı.

Metin içinde bu öğelere öncelik verilerek oluşmaya başlayan anlatı kişisi, elbette ayrıntılardan alır asıl zenginliğini. Bu süreci yazarın her şeyi anlatma telaşı bozabilir, çünkü yazarın yapacağı gevezelik, varsa eğer, anlatıcıyı her şeyi bilen konumuna sürükleyeceği gibi, yazarın bakış açısı da yazınsal kişilerin bakış açısı yerine geçmeye başlayıp metni zayıflatabilir.

Oysa bir metin, bir de susku noktalarından alır gücünü. Susku noktaları, dili yazınsallaştıran, sözlerin ve sözcüklerin görünür anlamlarının ötesinde duran anlamları koruyan düğüm noktaları gibi işlenir yazınsal metnin dokusuna.

Kişileri betimlemeye dış görünümlerinden başlamak yerine, davranışları ve iç dünyalarını vererek başlamak, bugün ulaştığımız yazınsal düzeyin göstergesi gibidir. Bu arada yazınsal kişilerin belki kısa öykünün sınırları içinde yaşayamadıkları değişim, bir roman içinde yaşayarak oluşur. Yazarının özellikle tersini amaçlamadığı ayrıksı durumlar dışında, kişiler, romanın başında ilk göründükleri hallerinden başka kişiler olarak tamamlar romanı.

Bu arada bir kişiliği nasıl betimlediğimizi, onu başlangıçta ve metnin sonunda nasıl göstermek istediğimizi, iç dünyasını nasıl tasarladığımızı, hangi ilişki ve çatışmalar içinde bırakacağımızı belirlerken, hangi kişi zamiriyle anlatacağımız da önemlidir.

Geleneksel anlatılardan bu yana en çok kullanılan üçüncü kişi zamiriyle anlatım, en yalın ve doğrudan anlatım biçimine uygun olduğu gibi, yazardan bağımsızlaşmaya da yatkın bir biçim kazandırır.

Modern anlatıların öne çıkardığı birinci kişi zamiriyle anlatım, kişilerin yaratılma sürecindeki olanaklarına esneklik kazandırıp zenginleştirir. Anlatıcı da çoğun metnin asıl kişiliği olarak metinle daha sıkı bir bütünleşme içine girer.

İkinci kişi, yani sen diye anlatmak, daha az kullanılmış, kullanıldığında da parmakla gösterilmiş bir biçimdir ki, örnekleri az bulunur. Yazınsal metnin yaratım süreci, yazarı en çok kişilerin yaratılması sırasında sınar.

Kişi yaratmak

Edebiyatın büyüsü bir de yazılanların gerçekmiş gibi yazılıp okunmasından gelir. İnce Memed, Toroslar'da yaşamıştır işte, bizdeki yeri öyledir; Zebercet bütün tuhaflığıyla çevremizde dolanır; Adalet Ağaoğlu'nun Aysel'i günümüzün gerçek kahramanlarındadır; Üç İstanbul'un Adnan'ı yaşadığı dönemi büyük bir sadakatle anlatır.

Roman ve öykü kişileri, yazarları bazen onları gerçeküstü dünyaların büyüsü içinde, havalarda uçurduğunda bile gerçek kişiler olmaktan çıkmayan, doğal insanlardır.

Demek ki sözcüklerin anlamlarından ve gücünden yararlanarak anlattığımız kişiler, aslında bildiğimiz, çevremizde gördüğümüz insanlardan farklı değildir. Nasıl ki insan binlerce yıldan beri kesintisiz bir değişim ve kültür yapıcısı olarak, çok farklı zamanlar ve kültürler içinde yaşayagelmiştir, öykü ve roman kişileri de insanın o güne dek keşfedilmemiş ya da yeni zamanlar içinde yeni ortaya çıkan yanlarını alarak kendilerini yaratmayı sürdürür.

Yarattığı kişilere önce adlarını verir yazar, verdiği adların o kişilere verdiği kişiliklere uygun olmasını gözetir ve yazılanların büyüsü bir de şuradan çıkar ki, o kurmaca kişiler gerçek kişilermiş gibi anlatılır, gerçek kişilermiş gibi konuşturulur. Bazen de bütün bütüne gerçek kişilerden çıkar yazar; hele tarihsel romansa yazdığı, hazır edebiyat gereçleri gibi, yaşanmış tarihin içinde durur onlar. Yazarının gerçek hayatın içinden pek çok ayrıntısıyla çıkardığı Sultan Hamid, Sultan Hamid Düşerken romanında, tarihteki Sultan Hamid olmayan bir kişi olarak ortaya çıkar. Nahit Sırrı Örik gerçek Sultan Hamid'den çokça yararlanmıştır yararlanmasına, ama onu artık kendi yarattığı roman kahramanına dönüştürmüştür. Bu yüzden gerçek

kişiler yazınsal kişilere dönüştüğünde, gerçekten oldukları gibi olup olmadıkları yargılarıyla değerlendirilmez: yarattığımız, kurmaca, uydurma, sözcüklerle yapılmış kişiler oldukları için.

E.M. Forster, “Tarihçinin görevi olanı yazmak, romancının görevi yaratmaktır,” diyor. Her şey bu kadar yalın aslında: tarihçinin görevini romancıya yüklemek, dolayısıyla kurmaca kişilerin gerçekte oldukları gibi –onu bilmek de olanaksızdır– yazılmasını beklemek, yeterince anlamsız bir edebiyat dışı ölçütle oyalanmaktır.

Öte yandan, değil mi ki yazarın yarattığı kişilerden söz ediyoruz, onların bütün özelliklerini baştan bilmektedir yazar, iç dünyalarına varıncaya dek, anlatmadığı özelliklerini de ayrıca bildiği gibi. Kişilerin anlatılmayan özellikleri de yazarın kafasında saklanır. Kişilerin kişiliklerini, kimliklerini tamamlayan o gizli özellikler yazınsal dilin dolaylı anlam üreten doğasınca belirtili durur metin içinde.

Açıklıktan karanlığa

Adalet Ağaoğlu’nun ünlü kahramanı Aysel, Dar Zamanlar üçlemesi boyunca çocukluktan intiharın eşiğindeki üniversite öğretim üyesi kadın kimliğine kadar, bütün yaşamını sermiştir önümüze. Onun, neredeyse bir ömrünü geçirdiği Dar Zamanlar’daki büyük değişimine bakarak şunu pekâlâ söyleyebiliriz: Cumhuriyet’in onuncu yılındaki çocukluk günlerinde büyük bir açıklıkla anlatılan Aysel, 12 Mart günlerinde yetişkin bir aydın olarak gitgide karmaşık bir kişilik kazanmıştır; neden sonra 1980’lerde çağımızın sorunları karşısında boğulan, başkaldırmanın bireysel bir biçimi olarak intiharı sorgulayan, belirsizliklerle ve anlaşılması güç iç dünyası içinde çağdaş bir aydın olarak ortaya çıkar. Aysel, romandaki serüvenini öylesine sahici biçimde yaşar ki, anlatıldığı kadarıyla gerçek bir kişiden daha apaçık bir kişilik gibi belirirken önümüzde, onu daha çok anlamak için kendiliğinden bir çaba içine de gireriz.

Roman kişisi budur. Yazarın bir açık seçiklik içinde gördüğü, sözcüklerin dile gelerek yarattığı kurmaca kişi, bazen adım adım karmaşıklaşarak okurdan uzaklaşmaya başlar. Yazınsal metnin yaratımı sürecinde doğaldır bu: ilk sayfalarda elbette sınırlı görünen, roman boyunca zenginleşmeye, derinleşmeye başlar.

E.M. Forster, “Romancı her şeyi zaman içinde ele aldığından, yaşamın bilinen gerçeklerinden ölümün karanlığına doğru gitmeyi, doğumun karanlığından bilinen gerçeklere doğru ilerlemekten daha kolay bulmaktadır,” diyor.

Çoğu kez karşılaşacağımız bir yazınsal durum bu. Belki en çarpıcı olanı, Anayurt Oteli. Zebercet’in romanda ilk göründüğü durumu ile romanın hikâyesi içinde ilerledikçe kazandığı karmaşık iç dünyası, roman yazarının başlangıçtaki tasarısına uygundur.

Önce kişiler

Kişilerin çevresinde oluşmak yerine, yalnızca kavramlardan ya da şeylerden çıkan kaç roman ya da öykü geliyor aklımıza? Var elbette, zorlanarak bulabiliriz, ama çoğun, kişilerdir roman ve öyküyü sırtlayan.

Roman, klasik büyük gerçekçiliğin geleneksel biçimlerinden büsbütün koptu elbette, sonra kendine modernizmin sularında yeni yollar açtı, günümüzdeyse arayışını çok dallı budaklı bir dünyanın içinde sürdürüyor. Kişinin iç dünyası yüz yıldan uzun süredir vazgeçilmez, kazılmakla bitmez ve yazarın birikimine, gözlem gücüne, yaptığı okumaların niteliğine bağlı olarak daha da derinlere ulaşan bir yazınsal gerçek madeni.

Yazarın baştan yaptığı tasarılar, yaratım süreci içinde sık sık değişirken, pek çok yazarın bazen gerçekten yaşadıklarını dile getirmek, bazen de yaratım anlarının fiyakasını yaşamak için belirttiği gibi, metni bambaşka yerlere götürür, bu arada kişiler iyi huyluyken kötücül olur, yaşayacakken ölüverir, umutluyken intihara sürüklenir. Yazınsal kişilerin yazarın baştan yaptığı tasarıyla uyumsuzluğa düşmesi doğaldır ve sonunda kişiler hangi yöne gitmek için diretiyorsa, onların doğru yolu orasıdır. Eğer yalınkat roman kişisi değilse (E.M. Forster).

Tek boyutlu kişilere belki romanın baş kişileri arasında rastlanmaz, o yalınkatlıkta olsalar, baş kişi olmazlar. Nerede rastlanır yalınkat roman kişilerine? Toplumsal sorunların önlerine ödevci bir anlayışla konduğu yerlerde. Onlar, yazarın tasarısının dışına çıkma gücüne sahip olmayan, kendi halinde yaşayan, asıl kişilerin çevresindeki yörüngelerinde hikâyenin baştan sona gelişimini tamamlayan öğeler olarak yer alırlar metin içinde.

Yazınsal kişiler anlatı içinde beklenmedik yanlarıyla öne çıkmadıkları gibi, onların en belirgin özelliklerinin atlanabileceği de düşünülemez. Norman Douglas'ın D.H. Lawrence'a yazdığı mektubu aktarır Forster:

"Yazınsal amaçlarla bir adamın ya da bir kadının iki üç yönü seçilir, bütün öbür yönleri bir yana bırakılır."

Kişiliği belirlemekte öncelikli olmayan özelliklerin bazılarından bir ara söz edilir, bazılarından hiç söz edilmez, bazıları da gerçek hayatta akla uygun olsa bile, yazınsal nedenlerle uygun olmadıkları için yok sayılır.

Dolayısıyla gerçek hayatta yaşanmış olan, yazınsal metnin gerçekliğine uyduğu sürece anlamlıdır, yoksa gerçek de anlamsızlaşabilir, atılabilir. Sonunda bütünüyle kurmaca, yapay bir kişi, gerçekmiş gibi okunabilir ki, Vüs'at O. Bener'in uçlarda bir örnek olarak alınabilecek, adıyla sanıyla elbette uydurma bir roman kahramanı olan Bay Muannit Sahtegi bile gerçek bir kişilik gibi okunur. Vüs'at O. Bener bir kısa roman içinde, hem gitgide olumsuzlaşan kişilik değişimini göstererek hem de o kişiliğin boyutlarını alabildiğine çoğaltarak, Bay Muannit Sahtegi'de çok sahici bir yazınsal kişi yaratmıştır.

Yaratım sürecinin en çetin yeridir kişi yaratmak. İnandırıcı, dolayısıyla yazınsal bakımdan tastamam bir kişi yaratmak, bütünü bir anda sıralanamayacak bir dizi öğenin yazınsal (kimyasal) bireşimine bağlıdır. Bunların arasında yazarın birikimi, ustalığı da vardır ki, hemen bütünü çalışmakla kazanılır. Sonra da yarattığı kişiye uzak durmayı ve gevezelik etmemeyi, dolayısıyla araya girerek açıklamalar yapmaktan kaçınmayı başarması gerekir.

Kendiliğinden ortalya çıkan bir eğilimimizi de dışavuralım: Kişileri genellikle durağan hallerin içinde anlatırız, çünkü böylesi daha kolaydır. Oysa o kişiler kalkıp hareket etmeye, bir şeyler yapmaya başladığında, onları yaratmak da güçleşmeye başlar.

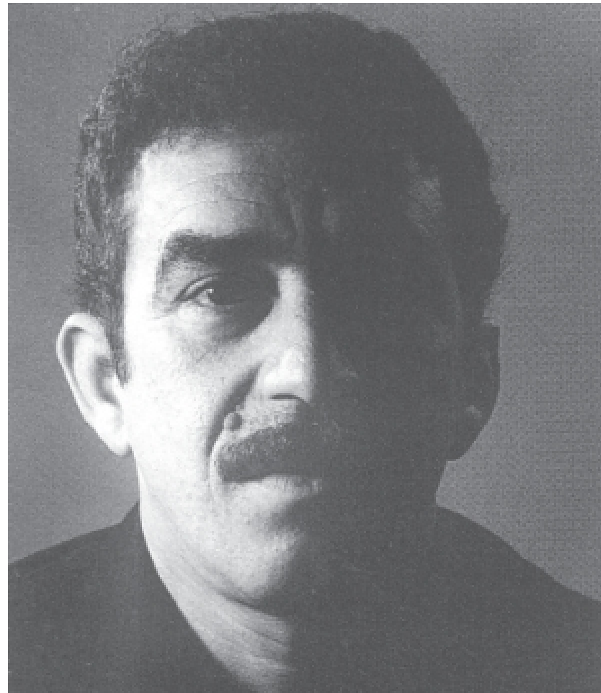
Yazınsal kişiler her ne iseler, onu kendileri ortaya çıkarmalı; yazarın dışarıdan, "şöyleydi, bu anlama geliyordu" biçimindeki açıklamaları, onları inandırıcı olmaktan uzaklaştırırken, yazınsal bakımdan yetersizliğe düşürür.

Kişilikler anlatılırken, "huysuz, iyi, kötü, mızmız, vb..." nitemler, sıfatlar kullanmak yerine, o kişilerin –ve karşılarındaki kişilerin– davranışlarına,

sözlerine, akıllarından geçirdiklerine dayanarak gösterilmelidir kişilikler.

Karakter oluştururken, niçin temel bir özelliğin vurgulanması gerekir? Bu soruya başka bir soruyla cevap verilebilir: Atıcılık yeteneğinizi geliştirirken, niçin bir ahırın duvarını hedef almak yerine, bir boğanın gözünün içini hedef alarak hedefinizi daraltırsınız? Bir insanla ilgili yazarken, onun kurumuş bir iskelet gibi sert olduğunu düşünmeyin. Siz ona iyi davranırsanız, o da size temel özelliklerini ele verecek şeyler söyleyebilir. Sizin, karakterinizi yansıtacak temel özelliklere gereksiniminiz varsa, buna okurların da gereksinimi vardır. Okura her şeyi anlatmak yarar sağlamayacak, büyük olasılıkla kafasını karıştıracaktır. Böyle bir metin, yoğunlaştırılmış bütünlükten yoksun, belli belirsiz göndermelerle düzenlenmiş olarak kalacaktır. Örneğin karakteriniz küstah biriyse, bunu öykünüzde yalnızca bir kez söylemeyin; onun küstahlık etmesine bütün öykü boyunca izin verin. Değişik biçimlerde bu özelliğini vurgulayın.

Pearl Hogrefe



G.G. Márquez'den öğütler

1 Uzun bir hikâye ile uzatılmış bir hikâye farklı şeylerdir.

2 Bir yazının sonu, ortasına gelindiğinde yazılmalıdır.

3 Bir yazar, bir yazının nasıl başladığından çok nasıl bittiğini anımsar.

4 Bir tavşanı tuzağa düşürmek, okuru tuzağa düşürmekten daha kolaydır.

5 Yazmaya başlamaya, şu âna dek yazılanların en iyisi olacağı istenciyle başlamak gerek, çünkü o istenç her zaman ardında bir şeyler bırakır.

6 Yazarken yazanı sıkan, okuru da sıkar.

7 Okuru bir cümleyi baştan okumak zorunda bırakamayız.

> Karakterleri net şekilde kurduktan sonra, karakterlerinizin konuşmalarının ve ilerlemesinin incelenmesi gerekmektedir. Karakterlerinizin sözcüklerini yüksek sesle okuyun ve onların konuşmalarının ritmini takip ederek bu konuşmaların yarattığınız karakterlere uyup uymadığını kendinize sorun. Hemingway'in diyaloglarının gücü, karakterlerinin yarım tonla bile olsa söyledikleri her şeyi duymayı başarması ve bunları dikkatli seçilmiş sözcüklerle ifade edebilmesidir. Diyalogları sanki bir şarkıcının şarkı söylemesi gibi yazın, bir düşüncenin sonuna ulaşana dek nefesinizi tutun. Dikkatinizin bir anda sapabileceğini görmeli ve kontrolünüzden çıkabileceğini unutmamalısınız.
>
> HallIe Burnett

Metin Nasıl Başlar, Nasıl Biter?

İlk cümleyi yazdıktan sonra hemen kabul etmeyin.

Yazabileceğinizin en iyisi o cümle midir?

Bu soru onun yeniden yazılmasını,

belki birçok kere yazılmasını gerektirir.

Yazmaya oturduğumuz zaman nasıl başlayacağımızı çözmek, yazdıklarımızın en çetin düğümleri arasındadır. O ilk cümle, en usta yazarlara bile kendini hemen göstermez ki, genç yazar adayına nasıl versin ipucunu.

Gerçekten de, ilk cümle ipin ucu gibidir. Demek, çok işlevlidir. Onu iyi kavradıktan sonra ikinci, üçüncü cümleyi yazmak kolaylaşır, metnin devamı gelmeye başlar.

Önce, ilk cümleyi yazmaya hazır mısınız? Kırk yıllık yazarların bile başlangıç cümlesini bulmak için saatlerce oturup düşündükleri anlatılır. Kalecinin penaltı ânındaki endişesidir bu. İyi başlarsa sonrası da iyi gelebilir, yoksa yazının başından kalkmak var. Sanırım esinlenmenin burada kolaylaştırıcı payı çok. Ben bazen okumaya başlar, bir süre okuduktan sonra ilk cümleden başlayıp yazmaya koyulurum. Bunun kolaylaştırıcı, zihin açıcı etkisini her zaman gördüm. Düşünün ki, eleştiri ve denemeden söz ediyorum. Siz öykü ya da roman yazacaksınız ya da bir şiirin ilk dizesini arıyorsunuz. Bazen daha zor, ama bazen de daha kolaydır bu. Kitap karıştırmak deyince, okuduklarınızdan etkilenerek yazmayı önermediğimi belirtmem gerekir mi?

Esinlenme ve etkilenme öykünme değildir. Öykünme hiçbir zaman uğranmaması gereken bir durak. Bütün sorun şu: Kendim için yazmalıyım, dolayısıyla başkalarınınki gibi değil.

Öyleyse buraya kadar ilk cümlenin ne olacağını bilmiyoruz, ama nasıl davranacağımızı biliyoruz. Yeterince düşündük taşındık, sözcükleri art arda getirelim. Şundan hiç kuşkunuz olmasın: Kâğıt üstüne ya da bilgisaylar ekranına yazdığınız her söz, düşünürken aklınızdan geçirdiklerinizden daha güzel gelecektir size.

Otuz yıldır değişmeyen duygum: Kâğıt üstüne kalemle yazdığım düşündüğümden, daktiloyla yazdığım kalemle yazdığımdan, bilgisayarla yazdığım daktiloyla yazdığımdan, beyaz kâğıda aldığım çıktıdaki ekranda görünenden, dergide basılı olan kâğıttakinden, kitaptaki dergidekinden daha güzel, pırıltılı, anlamlı, daha tam gelir bana.

İşte bunun için, korkmadan başlayın.

Sonra da, ilk cümleyi yazdıktan sonra hemen kabul etmeyin. Yazabileceğinizin en iyisi o cümle midir? Bu soru onun yeniden yazılmasını, belki birçok kere yazılmasını gerektirir. Dilerseniz silin onu ya da kâğıdı kırk yıllık yazar gibi, buruşturup çöpe atın, yeni bir ilk cümle yazın. Sonunda bulduğunuz, büyük olasılıkla en iyisidir. Yazdığınız bu cümleyi art arda, yavaş yavaş, üç kere sesli okuyun, kendinizi dinleyin.

Bu bir oyun değil, kendinizi ciddi bir sınamadır işte.

Thomas H. Uzell, öykü düşünceleri oluşturmak üstüne öğretici yazısında, bu aşamayı bir de şöyle gösteriyor:

> Herhangi bir şey yazın. Bir yazma alışkanlığı oluşturmaya başlarken, kâğıt üzerine sözcükler düşürmeye başlarken, yazdığınız şeyin kalitesi, yazma ısrarınızı geliştirmede güvenli bir yoldur. İlk önce yalnızca niceliksel amaçla yazın. Kendinizi gereken hızda yazmak için eğittiğiniz zaman, günün ilginç olayları üstüne yüz sözcük söyleyin, bu notlarınızın niteliğini geliştirmek için, çalışmaya başlamaya hazırsanız, onları seçin ve en iyi düşünceleri alarak belirli bir sistemle öyküleştirmeye başlayın.

Yalnızca bir çalışma, o kadar. Benzerlerini, belki daha iyilerini siz de bulabilirsiniz.

Klasik öykü anlayışı içinde değerlendirebileceğimiz Memduh Şevket Esendal’ın “Gece Kuşu” öyküsü, “Soğuk, yağmurlu bir kış gecesi,” diye başlar. Oldukça sıradan bir giriş cümlesi değil mi? Bu dört sözcükle başlayan öykünün nasıl sürüp ne anlatacağına ilişkin sayısız seçenek bulunabilir. Dedim ya, eskiden öyküler buna benzer sözlerle başlardı. Memduh Şevket Esendal’ın eskinin içinden çıkmış yeni olduğunu unutmadan söylüyorum bunu; kaldı ki, bugün genç bir yazar adayı da benzer sözcüklerle yapabilir kendi öyküsünün başlangıcını. Çünkü asıl olan, sonrası.

Kısa öykü sonunda insana, yaşama değgin bir ânın öyküsüdür. Koca bir yaşam içinde sonsuz çokluktaki anlar kısa öykünün sorunudur demek ki. Bir an, bir kişiliğin o an içinde yaşadığı bir çatışma, bazen yalnızca bir

durum, ölüm ya da doğum –olumlu ya da olumsuz–. Kısa öyküde yaşananlar kısaca bunlar mıdır?

Bir sonucu imlemesi ya da saptaması beklenmeyen bir tür... Çünkü yaşamın bir ânı içinde olup bitenler aynı zamanda o an içinde bir son, bir çözüm de çoğu kez üretmez. Sanki sürecekmiş gibi, bıçakla kesiliverir öykü. Gelgelelim, kısa öykünün bu çağdaş biçimiyle aynı düzeyde bulunan okur da öyküden o sonları, o sonun devamını, çözümleri, bildirileri beklemez. Okuru da öyküyle aynı düzeyde bulunmaktadır aslında. İşte o etkin okur, kısa öykünün bıçakla kesiliveren sonundan öncesini süzerek çıkarmıştır bile. Sonraki olası anlamları bulmakta güçlük çekmeyecektir.

Leylâ Erbil'in, yoksun bir ailenin eviçi yaşantısından bir kesiti alan "Kutsal Aile" öyküsünün sonunda evin bebeği kendini yere atıp koca sesiyle konuşmaya başlar! Bebek gerçekten konuşmaya mı başlamıştır? Öyküdeki ninenin dünyasıyla özdeşlenebilecek sözleri niçin etmiştir? Nasıl bir öykü sonudur bu? Çok kısa bir öykü olan "Hokkabazın Çağrısı" da bir hokkabazın oldukça karmaşık bilincinin akışını verirken sonunu ansızın buluverir. Hokkabazın söylevini sürdürmesi gerekip gerekmediği takılır okurun aklına. Leylâ Erbil, her iki öyküsüyle de sözünü ettiğimiz biçime çok uygun iki örnek vermiştir. İki öyküde de ansızın gelen sonlara karşın, okur, kendi okuma biçimiyle alacaklarını almış olmalıdır. Öykü yazının içinde bitmiş, ama okurun zihninde sürmektedir...

Geleneksel öykü anlayışına oldukça yakın duran Ziya Osman Saba'nın güzelim öyküsü "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" de, fotoğrafını çektirmek isteyen öykü kişisiyle fotoğrafçı arasında öykü boyunca yaşananlardan sonra, fotoğrafçının,

Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim

deyişiyle son bulur. Bu cümle okurda, sanki asıl bu son sözden sonra bir şeyler olması gerektiğini çağrıştırmaz mı? Kimi okurda belki, ama elbette öyküde olacaklar çoktan olmuş, okur alacağını almıştır. Sonra kendi alımlama yetisi içinde zihinsel bir süreci de başlatmıştır o sırada.

Bir Anlatım Sorunu:
Birinci Kişi Anlatımı

Birinci kişiye yalnızca hikâye anlattırmaksa bulunan

ilk ve en kolay çözüm, bu da kurmaca metnin ilk

durağında sürekli otobüs kaçırarak beklemek gibidir.

Hikâye anlatmaktan çıkıp öykünün kişisi olarak

kendini ve iç dünyasını anlatmaya başlayınca, birinci

kişi anlatımının hangi sorunları çözmesi gerektiği daha

iyi çıkar ortaya.

Bir anlatının daha başlangıcında verilmesi gereken kararlar arasında, hangi kişi ağzından yazılacağı da vardır. Bazen yanlış da verilebilir bu karar, ama metnin doğası bu konudaki yanlışı kabul etmez, hemen dışavurur, anlatının kişi adılı değiştirilir, sorun çözülür. Aslında neyi nasıl anlatacağınızı düşünürken kişi adılı seçimi pek zorlanmadan çıkar ortaya.

İkinci kişi ağzından yazılanların pek az olduğunu biliyoruz. Sen diye anlatmak, sıra dışına çıkarır metni. Olumlu ya da olumsuz anlamda söylemiyorum: ikinci kişi adılıyla yazılan metnin sesi soluğu farklıdır. Bir yabancılaştırma efekti gibidir ikinci kişi anlatımı. Kurmaca kişi anlatılan olunca, gerçeklik karşısında yabancılaştırılır.

Üçüncü kişi ağzı bir zamanlar en çok kullanılan anlatım biçimiydi. Niçin? Gerçekliğin büyük ölçüde kavranabilir, anlatılabilir oluşuydu bunun nedeni. Dışarıda durup olup bitenleri anlatarak hikâyenin baştan sona sürmesini sağlayan bir anlatıcı, önemli bir olanaktı. Sonuna dek kullanıldı.

Gerçekliğin, dolayısıyla edebiyat anlayışının değişmeye başlamasıyla birlikte, anlatıcı, ne anlatılıyorsa, onun bütününe olan egemenliğini yitirmeye yüztuttuğunda, modernist anlatılar bireyi odak noktasına almaya başladı ve Birinci kişi ağzından anlatım yaygınlaştı. Doğal bir değişimdi bu.

Gelgelelim, birinci kişi ağzından anlatım, başlangıcından bugüne, bazıları tam anlamıyla çözülmemiş sorunları da taşıyageldi. Ben-anlatıcı, aynı zamanda anlatının kişisi –çoğu kez baş kişisi– olduğu için, kendisini de anlatmak zorunda kalır. Burada hemen sorun çıkar. Birinci kişi ağzından, bir başkasının davranışları “geldi, gitti” biçiminde anlatılabilir pekâlâ; ama kendinden söz ederken, “geldim, gittim” biçiminde anlatılır mi?

Bir kişi ağzından, bir basit parça yazalım:

> Kapıyı açtım, içeri girdim. Salona geçtim. Masanın bitişiğindeki iskemleyi çekip oturdum. Sürahiden önümdeki bardağa su doldurdum, çabukça içtim. Çantamdan kitabımı çıkardım, açıp okumaya başladım. Bir süre geçti. Sıkıldım, kalktım, pencereyi açtım. Gökyüzüne baktım. Derin derin soluklanarak temiz havayı içime çektim.

Anlatı kişisi, kendi ağzından, bunları kime anlatıyor? Birisine anlatıyor olmalı, ama değil. Peki okura mı anlatıyor? Amaç bu olmasa da, aslında bu anlatım içinde, anlatı kişisi, yaptıklarını okura anlatmaktadır. Oysa bir kurmaca metinde her şey, herkes olur da, okur olmaz. Biz gerçek hayatımızda nasıl yaşıyorsak, kurmaca kişilerimiz de kendi gerçek hayatlarını öyle yaşamaktadır. Dolayısıyla örnekte anlatılanları kendi kendine anlatmakta ya da aklından geçirmektedir.

Peki insan, yaptıklarını aklından böyle geçirir mi, bir başkasına aktarıyormuş gibi?

Bu düzeyde yazdıklarımızı sınamanın en iyi yolu, kendimizi anlatı kişisinin yerine koymaktır. Biz kendi davranışlarımızı ve düşüncelerimizi aklımızdan nasıl geçiriyorsak, yarattığımız kişiler de aynı doğallıkla geçirmelidir. İnsanın kendi kendine anlatma biçimi, iç konuşmaları nasılsa, aynı biçimde.

Demek birinci kişi ağzından anlatım, karşısında bir başka kişi –ya da okur– varmış gibi anlatma tuzağına kolayca düşürebilir. Dolayısıyla “gittim, geldim” biçiminde bildirmek yerine, anlatı kişisi o anda ne yapıyor ve ne düşünüyorsa, onu aynıyla belirtmek, sorunun çözümünü sağlayabilir.

Birinci kişi ağzı, mekân, çevre, eşya betimi yaparken anlatımı kolaylaştırır. Gördüklerini yansız biçimde anlatarak. Örnekse:

> Depo, aralarındaki payandaları çoktan çökmüş sert kütüklerden yapılma. Kare biçiminde, yıkık damı yana eğik, öylece duruyor, boş, titrek yıkıntısı güneş ışığı altında bükülüyor, iki karşılıklı duvarda birer geniş pencere gelen ve giden yola açılıyor. Yanına vardığımızda ben kıvrılıp depoyu çevreleyen yoldan yürüyorum. (W. Faulkner, Döşeğimde Ölürken)

Çok özlü bir dış mekân betimi, hemen üçüncü cümlede kendi davranışını, açıklamak zorunda olduğu hareketini belirterek tamamlanıyor. Çevre betimi yapmaya başlayınca, araya kişilerin davranışlarını ya da akıllarından kendileriyle ilgili geçirdiklerini sokmak, anlatılanı acemice uzatmayı, dolayısıyla tekdüzeliği kırmak için birebirdir. Ya da karşısındaki kişiyi nasıl anlatır birinci kişi? Gene aynı romandan:

> Babam kendine yemek alıp tabağı ötekilere doğru itiyor. Ama yemeye başlamıyor. Elleri tabağın iki yanında yarı kapalı, başı biraz eğik, dağınık saçı fener ışığında dimdik. Kafasına tokmağı yedikten sonra canını yitiren ama öldüğünü de daha anlamamış bir dana gibi.

Babanın yalnızca davranışını ve o andaki halini verirken aynı zamanda okuru babanın kişiliği üstüne düşünmeye de yönlendiren dört cümle, ustaca değil mi.

O anda görülenleri ve yaşananları anlatma biçimine iyi bir örnek de şu:

> Tren Blanes'te durdu. Romero anlamadığım bir şey söyledi ve indik. Bacaklarıma kramp girmiş gibiydi. İstasyonun dışında, yuvarlak görünen ama dört köşeli ufak bir meydanda, biri kırmızı, diğeri sarı iki otobüs duruyordu. Romero sakız satın aldı ve suratımdaki solgunluğu fark eder etmez, herhalde beni canlandırmak için, bu iki otobüsün hangisine bineceğimizi sordu. Kırmızıya, dedim. Doğru, dedi Romero. (Roberto Bolaño, Uzak Yıldız)

Birinci kişi anlatımında, geçmişten söz edilirken daha az sorunla karşı karşıya kalınır. Bir bakıma, kahramanımız özgürdür anlatmakta, dışarlıklı bakış açısıyla, nesnel bir anlatıcı konumunda gibidir, kendi geçmişini anlatsa da. Örnekse:

> O gece görmediğim iki film seyrettim, sonra dönüp tekrar birincisini, sonra tekrar diğer ikisini seyrettim. Wieder'i hiçbirinde göremedim. Romero da ertesi gün hiç görünmedi. Bu film işinin Romero'nun bir şakası olduğunu düşündüm. Evimin dört duvarı arasında Wieder'in varlığı, hiç kuşkusuz, gittikçe daha güçlü hale geliyordu, sanki filmler bir biçimde bu işe yaramışlardı. Romero bir ara, abartmaya gerek yok, demişti bana. Ama ben bütün hayatımın boktanlaştığını hissediyordum. (Uzak Yıldız)

Bu dil şimdiki zamanı anlatmak için uygun değil belki, ama kahramanımızın geçmişten söz ettiği yerde de, geçerli bir dil. Belki birkaç sözcükle de oynayarak: sözgelimi, "demişti bana" yerine, "demişti" diye çevirmek yeterli ve daha doğru olurdu.

Birinci kişi ağzından anlatımın, çok kullanılmaya başladığı günlerden beri, bizim edebiyatımızda üstünde en az düşünülmüş kişi anlatımı

olduğunu söyleyebilir miyiz? Öyle görünüyor. Bu yüzden pek çok olmamış metnin, olmadığının fark edilmemesine neden olduğunu da söyleyebiliriz. Her şeyden önce, bunu bir anlatım sorunu olarak görüp en iyi çözümlerin neler olacağı üstüne düşünülmeli, tartışılmalı.

Birinci kişiye yalnızca hikâye anlattırmaksa bulunan ilk ve en kolay çözüm, bu da kurmaca metnin ilk durağında sürekli otobüs kaçırarak beklemek gibidir. Hikâye anlatmaktan çıkıp öykünün kişisi olarak kendini ve iç dünyasını anlatmaya başlayınca, birinci kişi anlatımının hangi sorunları çözmesi gerektiği daha iyi çıkar ortaya.

Birinci kişi anlatımının çetin sorunlarla karşı karşıya gelmemesinin ya da karşısındaki sorunların farkında değilmiş gibi kullanılmasının bir nedeni de sanırım bireye odaklanmakta zorlanan, bireylik sorunlarını iç dünyaların gerçekliğini dışavurarak yansıtmaktan uzak duran bir edebiyat anlayışının egemenliği olmalı. Kendisini bundan kurtarmış olan yazarların iyi örnekler verdiğini belirtebiliriz. Demek ki sorunun nasıl çözüleceğini öğrenmek için, her şeyden önce, bu yazarların anlatım biçimlerini yakından okumak gerekir.

Bilge Karasu’dan örnek bir birinci kişi anlatımı:

> Yolun solunda kalan bir bahçeden, daha doğrusu, yarı bahçe yarı arsa bir topraklıktan, bir şey çıktı ansızın. Ne olduğunu kestiremedim. Durdum. O da durdu. Kedi değildi, keme değildi. Ürkütmek istemiyordum. Kaçsa kaldırımdan caddeye iner, o saatte, boş buldukları yoldan yıldırayarak geçen arabalardan birinin altında kalırdı. Ağır ağır, dura dura yaklaştım. Ben yaklaştıkça o şey büyür, kabarır gibiydi. Biraz eğildim üzerine doğru, kımıldamadı; biraz daha eğildim. Işık pek azdı, gözüm seçmekte güçlük çekiyordu. Sonunda anladım. (Göçmüş Kediler Bahçesi)

Arada bir düşünme dersi: Öykünün asıl kişisinin, bulunduğu durumu anlatmak için kulladığı -di’li geçmiş zaman kipi yerine -yor’lu şimdiki zaman kipini kullanması, bu alıntıdaki anlatımı nasıl değiştirir?

Anlatı kişisinin hemen o anda yaşadıklarını nasıl anlatması gerektiğine şu iki iyi örneği de verelim:

Görünmeyen bir el masayı yerinden oynattı. Uzun, sessiz, görünmeyen bir el. Ya odada başkaları varsa? Bakınıyorum. Kimseler yok. Onlar gittiler. Arkalarında karanlık bir boşluk bırakıp, gittiler. Onlar öyle bir gittiler ki ben çaresiz kaldım. Çaresiz. Yüzüm, ellerim çaresiz kaldı. Ama masanın yerinden oynamasından hiç korkmuyorum. (Demir Özlü, “Sokakta”)

Tuzlu sudan kuruyup çatlayan derimi korusun diye, bebe yağı alıyorum. Gül kokuyor. Ben severim gül kokusunu. Aynamı, tarağımı, sonra, sigaramı, çakmağımı, içine, deniz kenarından topladığım akla hayale gelmez ıvır zıvırı dolduracağım küçük naylon torbayı yerleştiriyorum. Ne kaldı? Mayomla, kitabım. Onları da koyunca, yola çıkmaya hazırlanmış oluyorum. Sepetim benim evim. Evimden uzak yaşayamadığım gibi, sepetim yanımda olmadan da hiçbir yere gidemem. (Nezihe Meriç, “Sepetli Kadın”)

Demek ki –elbette genelleştirip kurala dönüştürmeden– anahtarın dişlerini saptayabiliriz:

a. anlatı kişisinin kendisinin ya da başkalarının hemen bir an önceki davranışlarından ve düşüncelerinden söz ettiği yerde geçmiş zaman kipinin kullanılması;

b. anlatı kişisinin kendisinden söz ettiği yerde şimdiki zaman kipinin kullanılması;

c. geniş zaman kipini kullanarak anlattıklarını genelleştirmemesi,

d. davranışların değil de akıldan geçenlerin iç konuşmalar da oldukları gibi aktarılması, doğru anlatım biçimine yaklaştırır, çözümü kolaylaştırır.

Birinci kişi anlatımına ilişkin sorunlar üstüne çok düşünüp okuduğumuz iyi örnekleri içselleştirmek gerekiyor.

Yoğunluğun Sırrı

Yazınsal metinde yoğunluk, düzanlatım içinden çıkmayan,

yazınsal dil içinde zorunlu bir yaratım biçimi,

yazmaya başlarken çözülmesi gereken ilk düğümdir.

Yazınsal metnin derin yapısına dönük eleştirinin sık sık dile getirdiği ölçütlerden biri yoğunluk'tur. Hemen anlaşılıverdiğini düşündüğümüz bu sözcük üstünde biraz daha düşünmekte yarar var. Denebilir ki, bir yazınsal metni oluşturan öğelerin, gereksiz fazlalıklardan arındıktan sonra tamamladığı, bazı sözlerin farklı anlamları birden taşıyabildiği –bireşimsel– yapıdır yoğunluk ve bu tanıma bağlı olarak, öykünün romandan çoğu kez daha yoğun bir yazınsal biçim olduğu belirtilebilir. Ya da tiyatro oyununun. Yaratıcı yazarın yazınsal dille kurduğu ilişkinin aşmaya çalıştığı ilk engel, dil içinde gereksiz sözcüklerden kurtulup en az sözcükle en çok şey anlatmaksa, yoğunluk ölçütüyle aslında şiire, öyküden de çok oyunu yakın tutmak gerekir

Melih Cevdet Anday'ın Mikado'nun Çöpleri (1967), okuduğum ilk oyundu; sonra da sahnede, oyuncuların ağzından çıkan her sözcüğü ilkgençlik yıllarımdaki sezgilerimin izin verdiği ölçüde tek tek sindirmeye çalışarak izlemiş, sık sık düşünmüştüm: Bir oyun, tek bir sözcük fazlasına bile izin vermeden, nasıl bu denli yoğunlaştırılmış anlamı, bu denli yoğun bir dille anlatabiliyor? Bunun sırrı yazınsal dilin doğasında, yazınsal dili oluşturan sözcüklerin ve cümlelerin, öne çıkardıkları ilk anlamların ötesinde saklı başka anlamlar da taşıyabilmesindeydi.

Öyleyse yoğunluk, anlaşılmayı güçleştiren bir kapalılıkla mı kendini belirtir? Elbette kapalılık değil bu, ama değil mi ki okuduğumuz sözcüklerin taşıdığı ilk anlamların ötesindeki çağrışımları da okumamız gerekir; bir göstergeyle birkaç anlamı birden anlamak ve açığa çıkarmaktır yaptığımız okuma etkinliğinin sonucu; orada yazınsal metnin yoğunluğu bir yaratım biçimi olarak belirir.

Yazınsal metnin başından sonuna oluşumunu sağlayan bir motor gibi çalışan içeylemi, odak noktasına yerleşip metnin öğeleri arasında birlik sağlar. Kendini yazınsal dilin belirtilerinde, kişilerinin konuşmalarında, sıradan davranışlarında gösteren içeylem, bazen anlatının susku noktalarında, yazılmayan yerlerinde bir gizilgüç olarak anlam üretmeyi sürdürür. Anlamı bu gizilgüçle çoğaltmaktan yoksun bir yazınsal metin örgüsü düşünmek artık neredeyse olanaksızdır.

Sözgelimi, Vüs’at O. Bener’in en güzel öykülerinden biri olan “İlki”de, uzun bir aradan sonra eve dönen oğulun, alacakaranlıkta kasabaya girdiği sıradaki, “Şehir tortoptu, dumansızdı, büzülmüştü. Mangallarda kıvılcımlar bile sönmek üzeredir. Üstlerini örten kül çoktan soğumuştur. Odalar soluk kokuyordur: Ağır, kekre,” sözlerinde dışavuran gözlemi, birkaç anlamın aynı cümlelerde nasıl yoğunlaşabileceğine örnek verilebilir: hem nasıl bir şehre (kasabaya) girildiğini; hem zamanı (gecenin sabaha yakın saatlerini); hem eviçlerinin yoksunluğunu (mangalların yandığı evlerde birkaç kişinin aynı odada yattığını) bir arada belirten bu dört kısa cümle, oysa yalnızca oğulun eve dönüş ânını anlatıyor gibidir.

Ferit Edgü’nün “Mirza” adlı öyküsünde Mardinli Mirza Usta’nın, Muhtar ile oğlu Yakup’un dünyasıyla bütünüyle çelişen kişiliği, bir öyküye sığdırılamayacak kadar yoğun anlamlar üretir. Muhtar’ın, köydeki dolambaca girip girmeyeceğini sorduğu Mardinli Mirza’nın, “Deneyeceğim,” yanıtı, eylemi belirtmenin yanı sıra, örtük biçimde, aradaki kültür farkını da tek sözcükte yoğunlaştırarak anlatır.

Eyleme –ve olaya– dayalı öykülerin tersine, içeyleme dayalı öyküde içedönüklük ve iç dünyaların derinliğini çözümleme amacı belirgin bir ağırlık taşır. İç dünyalar ya da kişilikler arasındaki çatışmalar kısa öykünün güç kaynağıdır. “İlki” öyküsü, evden ayrılan oğulun düşünce ve duyarlığının ağırlığına dayanır. Oğulun dışavurdukları yanında, iç dünyasında biriktirdiklerini, kararsız ruh durumunu da yoğun anlamlarla verir öykü.

Metnin doğasında bütün öğeleri harekete geçiren içeylemin yoğunlaştırdığı öykülerin, okuru da içedönük bir okuma sürecine ittiği belirtilebilir mi? Kısa öykü dünyasının bir parçasıdır bu da. Yalnızca öykünün kendisi iç dünyalarda oluşmakla kalmıyor, okuru da iç dünyaları çözümlemeye zorluyor. Okur, öykünün sonunun nasıl geleceğinden çok, okuduğu her cümlenin kendisine verdiklerinin ötesini irdelemeye, kişilerin iç dünyalarının derinliğinde daha nelerin saklı olduğuna, giderek geçmişlerinde nelerin yaşandığına daha çok ilgi duyuyor.

Yalnızca öykünün dramatiğini ilgilendirmiyor içeylemin etkinliği; bir dramatiğin tamamıyla dışındaki kurgular için de elbette geçerlidir. Sözgelimi yalnızca Füruzan’ın etkileyici öykü dramatiği için değil, Bilge

Karasu’nun soğuk, yabancılaştıran anlatı dünyası için de geçerlidir aynı anlamlandırma biçimi.

Aynı ilkeler karşılıklı konuşmalara da uygulanabilir. Romanın karşılıklı konuşmaya verdiği yerle, kısa öykününki aynı olmayabilir, ama öyküye göre romanda daha az yoğunluk aranacağı da anlamsız bir düşüncedir. Karşılıklı konuşma yazınsal metin içinde her zaman yoğunlaşmış biçimlerde kurulup yoğunlaşmış anlamlar üretir. Tomris Uyar’ın “Anlat Bana” öyküsünün son bölümündeki şu karşılıklı konuşma, öykünün kişileri arasındaki ilişkiyi böyle bir yoğunlukta anlatır:

> – Saat kaç?
>
> – Kaçta kalkman gerekiyordu?
>
> – Hiiç.
>
> – Sen hiç konuşmadın asıl. Anlatsana...
>
> – Seni seviyorum mu diyeyim istiyorsun?
>
> – Hayır. O anlamda, kullanılan anlamda sevmediğini biliyorum. Belki de yalnız o anlamda seviyorsundur, bilmem.
>
> – Yine de duymak istiyorsun ama. Bir erkeğin bir kadına söyleyeceği şeyleri. O senin kadın yanın.

Buradaki kadın ile erkeğin birbirlerine karşı asıl duygularını konuşma cümlelerinden çıkaracaktır okur.

Erkeğin, kadını tutkulu bir aşkla sevmediğini söylemiyor öykü. Ya da erkeğin birlikte olduğu kadına bakış açısını, uzaklığını, aralarındaki ilişkinin soğukluğunu. Bütün bunlar doğrudan söylenmiyor, gereksiz sözler, sözcükler kullanılmıyor, ama az çok dikkatli bir okurun bu karşılıklı konuşmadan bunları çıkarması da güç değildir. Öte yandan, okur da öyküde olup bitenlerin kendisine bütün yanlarıyla açıklanmasını beklemez.

Yazınsal metinde yoğunluk, düzanlatım içinden çıkmayan, yazınsal dil içinde zorunlu bir yaratım biçimi, yazmaya başlarken çözülmesi gereken ilk düğümdür.

Olay Örgüsü ve Düğümleri Bağlamak

Olay örgüsü, çözülmesi çok kolay, herhangi bir okurun

hemen ilk okumada anlayacağı nitelikteki düğümlerle

bağlanabileceği gibi, çözülmesi zor, belki ikinci

okumayı gerektirecek kapalılıkta, söz yerindeyse,

gemici düğümüne özdeş düğümlerle de tasarlanabilir.

Olay öğesinin, yazınsal bir metnin yapıtaşları arasındaki yerini ötekilere bırakmak zorunda kaldığı zamanlardan bugüne neredeyse yüz yıl geçti. Akademinin, yazınsal metinlerin öğeleri arasında olaya verdiği değer bu arada pek değişmemiş olabilir, ama o yaklaşımla da edebiyatın değişim sürecini anlamak olanaksız. Öncelikle dile, kurmaca tekniklerine, anlatım biçimine, kişileri yaratma özelliğine, giderek olay örgüsüne bakılarak yapılan değerlendirmeler hemen yazınsal düzeyi öne çıkarıyor. Olay, geleneksel anlatıların çıkış noktasındaki önemini yitirirken, yazınsal düzeyde değil, anlatılan hikâyenin hareket ettirici öğelerinden biri olarak, işlevsel anlamıyla değerlendirilebilir.

Öte yandan, olay denince akla hemen gelen olay örgüsünün yeri başka. Yaratıcılık düzeyinin sınandığı bir yaratım biçimi olarak olay örgüsü kurmak, yeni yazarı en çok ürküten sorunlardandır. Olayı bulduk diyelim, bir de yazdığımız metinde birçok olayı, yapaylığa düşmeden; plastik değil, organik biçimde; kurmacanın gereklerince, bildiğimiz gerçekten başka bir gerçeğe dönüştüreceğiz ve bu kurmaca olaylar arasında sımsıkı nedensel bağlar kuracağız. Demek ki olayları birbirine bağlayan düğümler atılmalı ki, sonunda bir örgü ortaya çıkarmaktan söz edilebilsin.

Düğüm atmak: önemli bir ders. Çalışmadan, denemeden üstesinden gelmek zor. İyi yazmak için iyi düğüm atmayı öğrenmek gerektiğini biliyor ve bunun üstesinden gelebiliyorsak, sonunda bir yazınsal metni dokumayı da başarabiliriz.

Kısa öykü ya da roman, bir ana ekseni olmadan kurgulanmaz. Bu ekseni bir ana anlam olarak da düşünebiliriz ki, pek çoğumuz bir anlamın peşine düşmeden yazmaya koyulmayız.

Sözgelimi Adalet Ağaoğlu’nun Hayır... romanı başkaldırı ve intihar sorunsalı çevresinde kurulmuştur. Yaşadığımız çağı aydın intiharları izleğinden çıkarak sogulayan bu nitelikli romanın karmaşık bir kurgusu olduğu söylenebilir. Adalet Ağaoğlu, Hayır...ın başlıca kişilerinden Layana ile Üner’in somut intiharlarından başkaldırı sorunsalının farklı düzeylerini irdelemek için yararlanıyor. Layana ile Üner’in intiharları, romanda tümel

bir olgu olarak alınan “aydın intiharı” için atılmış iki sağlam düğüm olarak okunmalı.

Aysel’in ödül törenine gidip gitmeyeceği de Hayır...ın başından sonuna izi sürülen alt-hikâyelerden biri: anlatının akış yollarından birini oluşturan bu hikâye, karşılıklı konuşmalar, içkonuşmalar, laytmotiflerle karşımıza sık sık çıkar. Bunlar anlatıda her göründükleri yerde birer düğüm atarak yol alır, böylece metni dokumayı sürdürür. Adım başı atılan düğümler, hem “aydın intiharı” olgusunun düşünsel boyutlarını tamamlar; hem Aysel’in sonunda intihar edip etmeyeceğini, gene düşünsel bir sorun olarak örmeyi amaçlar hem de yazınsal metni çoğaltarak ilerler.

Olay örgüsü, çözülmesi çok kolay, herhangi bir okurun hemen ilk okumada anlayacağı nitelikteki düğümlerle bağlanabileceği gibi, çözülmesi zor, belki ikinci okumayı gerektirecek kapalılıkta, söz yerindeyse, gemici düğümüne özdeş düğümlerle de tasarlanabilir.

Orhan Kemal’in Bereketli Topraklar Üzerinde romanında, iş ve ekmek aramak için köylerinden Çukurova’ya inen üç arkadaş, İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali, Köse Hasan’ın yaşadıkları –ırgatbaşına haraç vermek, Pehlivan Ali’nin ayağını batöze kaptırıp kan kaybından ölmesi, böylece üç arkadaşın birbirinden ayrılması, arkadaşlarının Köse Hasan’ı ölüme terk etmesi, İflahsızın Yusuf’un duvar ustası olup şehre yerleşmeyi kafasına koyması, ırgat Zeynel’in hıncını almak için harmanı yakması– her okurun anlayabileceği açıklıkta anlatılmıştır. Bu düğümleri birbirine bağlayarak oluşturulan bir olay örgüsünü kendiniz yazıyormuş gibi tasarlayabilir, böylece bir romanın baştan sona nasıl tamamlandığını düşünebilir, en azından gözlerinizin önüne getirebilirsiniz.

Öte yandan, Sevgi Soysal’ın Şafak romanı ne Bereketli Topraklar Üzerinde kadar dolaysız ne de sözgelimi Orhan Pamuk’un Benim Adım Kırmızı romanı kadar çetrefildir.

Şafak, 12 Mart döneminin karanlık ve şiddet içeren koşullarını anlatır, ama 12 Mart’ın somut varlığından söz etmeden. Demek bir romanın yaratım sürecinde, anlatılan gerçekliğin somut varlığını belirtecek –somut ya da soyut– çeşitli düğümlerle romanı tamamlamak da bir anlatım tekniğidir. Şafak’ta olay örgüsü “Baskın”, “Sorgu”, “Şafak” adlı üç ana bölümde –üç katmanda– oluşur. “Baskın” bölümünde, Maraşlı Ali’nin

evinde toplanan grubun akşam yemeği sırasında özellikle birbirleri hakkında akıllarından geçenler sorgulanırken, romanın asıl kişisi olan Oya'nın o anda duyduğu yabancılığın biçimleri anlatılır. Gene anlar, bakışlar, sözler, durumlarla sezdirilerek, doğrudan aktarılmadan.

Şafak yalnızca Sevgi Soysal'ın en önemli romanı değil, aynı zamanda edebiyatımızda 12 Mart dönemini anlatan, en önemli birkaç romandan biridir. Bunu da açık askeri rejime doğrudan göndermelerle değil de, dolaylı göndermeleri metne bağlayan düğümlerle, bazen belirsiz bıraktığı noktalarla anlatır.

Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanı ise, kimilerince aynı kalıpları kullandığı için, "polisiye roman" olarak nitelenmiştir. Sonunda önce Zarif Efendi'nin katline, sonra da Katil'in öldürülmesine giden ilişkiler ve anlamlar zincirini oluşturan halkaları birbirine ekleyen düğümler, romanın yoğun bir merakla okunmasını sağlayan olay zincirini oluşturuyor.

Cinayetin nedeni olarak sezdirilen üslup çatışması (sanat anlayışındaki ayrım), içyüzleri deşifre edilen minyatürler olay örgüsünün halkalarıdır. Benim Adım Kırmızı, bölümleri görünmez biçimde birbirine bağlar, asıl anlam böylece tamamlanır, ama burada anlatmaya çalıştığımız biçimde bir olay örgüsüne de sahip değildir. Belki olay örgüsüyle anlamları birbirine bağlayan öteki anlatım teknikleri arasındaki ayrımı görmek için de Orhan Pamuk'un bu romanı iyi bir örnektir.

Olay örgüsü akla önce romanı getiriyor. Şiiri değil elbette. Öykü de olay örgüsünden uzak bir tür. Sonunda olay örgüsünden söz edince, buna olanaklı bir yaratım biçimi olmalı ki, bu da bizim için öncelikle romandır. Gene de, bazen öykünün kısa boyutları içinde bile olay örgüsünden ve onu oluşturan düğümlerden söz edilebilir. Olaya ve örgüye dayanmaktan kaçınmayan, geleneksel eğilimdeki öyküler buna daha yakın örnekler sayılır. Ama roman, demek ki bazı yaratım biçimleri için neredeyse tek seçenek.

Yaratıcı yazarlık çalışmaları arasında bu tür kısa öyküler yazılması her fırsatta denenmelidir. Bir ipucuyla başlayalım:

> Çekirdeklerini ağır ağır tükürerek bir portakal yedi. Dışarda yağmura dönüyordu kar. İçerde elektrik sobası ısıtmıyordu odayı, yazı masasından kalkıp sobanın üstüne oturdu. Ne güzeldi! Hayat buydu işte. (Hemingway, “Kötü Hikâye”)

Şimdi bu düğümü çözerek kısa bir öykü yazmaya başlayalım.

Yazınsal Metinlerin Vazgeçilmezleri: Mekân ve Nesneler

Demek ki çevre ya da nesneler, yazınsal metnin

süsleme öğeleri değil, anlatının olmazsa olmazları

olarak görülmelidir. En çoğu, metnin irdelediği

sorunlar ve kişiler için bir art-alan yaratabilirler.

Tamamlayıcı bir işlev taşırlar.

Yazınsal metinleri oluşturan bir dizi öğe arasında kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, hikâye, kurgu, dil gibi bazı öğeler daha çok öne çıkıp yaratım sürecinin asıl yükünü oluştururken, dış çevre, öykünün yaşandığı mekân, bu mekânı tamamlayan nesnelerin yüklendikleri anlamlar da önemlidir. Elbette asıl anlama, metnin odak noktasındaki soruna gönderen mekânlar ve nesneler, aynı zamanda tek tek yorumlanmayı da gerektirir. Cansız, dolayısıyla kişiler gibi hareket etmeyen, ama durdukları yerde ayırt edilmesi gereken pek çok ayrıntıyla metne katılan iki öğeden söz ediyoruz.

Demek ki kişiler, olaylar ya da bütün hikâye yazınsal metnin önüne koşulurken, mekânlar ve nesneler de duvarları çevirir.

Boşlukları doldurulmamış bir metnin tamamlandığından söz edilemeyeceğine göre, mekânların ve nesnelerin işlevleri öteki öğelerden ayrı değerlendirilmelidir. Hem yaratım sürecinin vazgeçilmez öğeleri olarak, hem okuma sırasında varlık nedenleri yorumlanarak.

Füruzan'ın en güzel öykülerinden “Nehir”in sonunda, küçük kızın bakış açısından şöyle bir dış dünya çizilir:

> Yağışlardan o yıl nehir iyice kabarmıştı. Şişmiş hayvan ölüleri suyun dönüşlerindeki köşelere takılıyordu. Bunlar büyük baş hayvanlardı. Taa ötelerde, dağ kitlelerinin orda soğukları kuzeye götüren bulutlar geçiyordu.

Çok yalın, dolaysız dille yapılmış bir yöre betimi değil mi bu? İlk bakışta öyle; oysa öykünün bütününden, küçük kızın yaşantısından soyutlanarak yalnızca dilin yalın ve indirgenmiş biçimi içinde alındığında, amaçlanan anlama ulaşmak güçleşir. Küçük kızın gözünden yapılan bu betimleme, ancak onun bakış açısına göre yapılacak çözümlemeyle sıradanlıktan çıkabilir. Onun orada yıllar geçirdiğini, gözlemlerinin olgunlaştığını, oraya artık ne kadar ait olduğunu anlatmaktadır bu dış çevre betimi. Ötelerdeki bulutların soğukları kuzeye götürdüğünü, düşünce olgunluğuna ulaşmamış bir küçük kızın ayırt etmesi düşünülebilir mi? Demek aradan geçen yıllar onu da değiştirmiştir. Yağışlardan iyice kabarmış nehir, şişmiş hayvan

ölüleri, uzaktaki dağ kitleleri de hikâyenin nasıl bir coğrafyada geçtiğini anlatmak için yeterli ipuçları verir.

Nesnelerin işlevleri

"İlki" öyküsünde de Vüs'at O. Bener'in kullandığı dış çevre betimi, hikâyenin atmosferine sağlam bir giriş yerine geçer, öyküde atmosfer oluşturma biçimini büyük bir ustalıkla örnekler.

Oğulun eve dönüşü sırasında kasabanın bir kış alacasındaki görünümü; evin el biçimli soğuk tokmağı, kara binektaşı, islenen lamba, bilye çukurları, siperlikli şapka, küçük kardeşe armağan edilen büyücek lastik top, babanın kurulduğu sedir ve öbür eşyaların her biri, eviçini ve öykünün atmosferini oluştururken, içinde yaşayan insanları da neredeyse eksiksiz ve kusursuz biçimde tamamlayan belirtileri verir, bu arada belki her yeni okumada anlamları çoğaltır.

Michel Butor, romandan söz açtığı bir denemesinde, "Nesneler, 'işlev'lerinin dolaysız gerçekliği nedeniyle ve 'sanat'tan söz edilir edilmez, ilk işlevlerini aşarak, kendilerini belirtenden başka bir işlev de üstlenirler," diyor.

"İlki"de de evin tokmağı, islenen lamba, sedir ve öbür nesneler ilk ve somut işlevlerinin ötesinde anlamları aydınlatmıyor mu? "Babanın kurulduğu sedir", bir sedir olmanın ötesinde, öyküde yaşanan evi ve bu eve ait insanları, o insanların yaşam biçimlerini belirtmiyor mu? "Nehir"de "şişmiş hayvan ölüleri" hayvanları mı anlatır, yoksa onların ötesine geçip küçük kızın dünyasını mı?

Sonunda bu nesnelerle yaşanan hayatlar, öyküde yaşayan mekânlara, dış gerçekliğe dönüşürken, bazen bunun da ötesine geçip yazınsal birer özne olarak alınmayı gerektirecek ölçüde karmaşıklaşır. Dış mekânların betimleri ya da nesneler, çoğun öykü kişilerinin oluşturulmasını sağlayan öğeler yerine geçerken, öykünün ya da romanın asıl sorununun çözümlenmesine giden yolun taşlarını döşer. Bütün gereksiz çevre betimlemeleri ve nesnelerse, yazınsal metnin asıl anlamından uzaklaştırmaktan başka bir işlev taşımayacak, dolayısıyla anlatıyı onarılması güç kusurlarla şişirecektir.

Demek ki çevre ya da nesneler, yazınsal metnin süsleme öğeleri değil, anlatının olmazsa olmazları olarak görülmelidir. En çoğu, metnin irdelediği

sorunlar ve kişiler için bir art-alan yaratabilirler. Tamamlayıcı bir işlev taşırlar. Ayrıntılarla veriliyorlarsa eğer, daha etkileyici olacakları da kuşkusuzdur.

Çehov, yazı sorunları üstüne, kardeşi Alexander'a şöyle öğüt veriyor: "Sözgelimi, su seti üzerindeki kırık bir şişenin boynundan küçük pırıltılı bir yıldız noktası çakıp söndü ve bir köpeğin ya da bir kurdun yuvarlak, kara gölgesi belirip koşmaya başladı, diye yazarsan, mehtaplı bir gecenin tüm etkisini iletmiş olursun."

"Su seti", "kırık bir şişe", "pırıltılı bir yıldız", "kara gölge": hikâyenin geçtiği yeri ve zamanı "mehtaplı bir geceydi" gibi, düz ve dolaysız bir dille belirtmek yerine, yazınsal dilin dolaylı ve kendi ilk anlamlarından başka bir durumu belirten, metin içindeki kişilerden de ayrı göstergeler... Yazınsal dille işlevsel dilin ayrıldığı çizgi buradan geçer.

Vüs'at O. Bener'in "İlki" öyküsünde, "Atların nalları buzları kırıyordu"; "Odalar soluk kokuyordur: Ağır, kekre"; "Çinko oluklar, çatıları kristal parıltılarla çevreliyordu"; "Ortalıkta bir köpek bile yoktu"; "Lamba eğrilmişti. Camı isleniyordu" gibi cümlelerle olağanüstü bir öykü atmosferi oluşuyorsa, tam da da Çehov'un bu sözlerine bağlı bir yaratım biçimi seçilmesindendir. İlk okumada sıradan durumları gösteren bu sözler, metin içinde bulundukları bağlamdan başka anlamlar da alıp söylenenlerden söylenmeyenleri çıkarırken, öykünün sınırlarını yazınsal dil içinde adım adım genişletir.

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'nin her okurun göz önünde tutması beklenen eşyaları, sonunda "mutluluk nesneleri" olarak romana eklenmiştir. Kitap raflarına, masanın üstüne, odaların çeşitli yerlerine dağılmış yüzlerce biblo, ayakkabı, oyuncak, saat, kalem, kartpostal, yazarın üstelik gerçek hayattan alıp kurmaca bir metin içine yerleştirdiği, bunu yaparken kendilerine duygusal anlamlar yüklediği nesnelerdir ve Masumiyet Müzesi bu nesnelerin anlamları okunmadan değerlendirilemeyecek biçimde kurgulanmıştır.

Nesneler kişileri anlatır

Edgar Allan Poe'nun, "bir odayı düzenlemenin bir tablo yapmak kadar yüce bir iş olduğunu belirten ilk yazar" olduğunu belirtiyor Michel Butor.

Poe’nun bir yandan gerçeğin ötesini kurcalayan öykülerinin, öbür yandan gerçeğe bağlılıkla yaratıldığını anlatan bir saptama bu. Sonunda gerçekliği sahici kılmanın belki de öncelikli yolu, yazarın elinde sıkı sıkıya tutamayacağı kişiler yerine, eşyayı ve nesneleri kullanma biçimi.

Roman kişilerinin baştan tasarladıkları gibi oluşmadığını belirten yazarların sayısı pek çoktur, ama eşyanın ve nesnelerin kendi denetiminden çıktığını belirten romancı yoktur. Öte yandan, romanın gerçekliğini pekiştirmek isteyen yazarın elinde eşya ve nesneler elbette daha kullanışlıdır.

Kaldı ki, eşya ile nesneler, sonunda yazınsal kişilerin oluşumuna katılır; edilgin de olsalar, omurganın yanında da sıralansalar, vazgeçilmez tamamlayıcıdırlar. Nesneleri kendi hayatının parçasına dönüştüren insan, onlarla birlikte yaratır kültürünü. Dünkü eşyayı kullanmayan günümüz insanı, gelecek kuşakların üreteceği nesnelerden de habersizdir. Demek ki nesneler yazınsal metinler içinde ilk bakışta sahip olduklarından daha kalıcı anlamlar taşır.

Burada Michel Butor’un Roman Üstüne Denemeler adıyla yayımlanan kitabındaki, “Romanda Eşyaların Düzenleniş Felsefesi” bölümü okunabilir. Michel Butor, nesnelerin yazınsal metin içinde yer alış biçimiyle taşıdıkları anlamları derinlikli biçimde yorumluyor. Eleştirinin yazınsal metni yorumlama biçimi için de parlak bir örnek olarak okunması gereken bu bölüm, yaratım sürecinde göz önünde tutulması gereken öğeler, o öğelerin belki daha önce yeterince düşünülmemiş gizleri üstüne de yol gösterici, parlak bir çözümleme.

Michel Butor’un şu sözünü, bildiğimiz bir doğru olarak yeniden saptayalım: “Dolayısıyla bir roman yazmak, yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilerle yakından ya da uzaktan zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demektir.”

Roland Barthes da, Flaubert’in Saf Bir Yürek romanında eşyaların yerine değinir. Flaubert, Matmazel Aubain’in odasını şöyle betimliyor:

> Sekiz maun sandalye, beyaza boyanmış lambri boyunca sıralanmıştı ve barometrenin altında, üzerin karton ve kutudan bir piramitle kaplanmış eski bir piyano duruyordu.

James Wood, Barthes'ın, piyanonun burjuvalığı, karton ve kutuların da evdeki düzensizliği anlatmak için yerleştirildiğini belirttiğini aktarıyor. "Peki barometre niçin oradadır? Barometre hiçbir şey ifade etmez." Yersiz değildir odadaki varlığı, ama özel bir anlamı da yoktur. Barometre, odanın gerçekliğini tamamlamak için konmuştur bu betimlemenin içine ve eşyalar çoğu kez böyle bir işlev de taşır.

Düzyazının Olanakları

Düzyazının olanaklarını çözümlerken ve bir düzyazı

kuramı oluşturmaya çalışırken, roman ile öykünün

ortak özelliklerini öne çıkarmak yerine, onları iki

ayrı olanak dizgesi olarak tasarlamak daha anlamlı

sonuçlar verir. İkisinden birini yazmaya

başlamadan önce de elbette.

Düzyazının, şiirin dışında, gerçekliği yeniden yaratma ve kendini yenileme olanaklarıyla birlikte zaman içinde değişerek yaşamayı sürdürmesi, edebiyatın her zaman yeniden çözümlenmesi gereken sırları arasında. Dolayısıyla bugün de düzyazı kuramı üstüne düşündüklerimizi gözden geçirmekte ve yazdıklarımızın öğelerini soyutlayarak yapıyı yeniden kavramakta yarar var.

Düzyazının hikâyeye gereksiniminin olmadığı durumlar çok azdır. Öykü ya da roman, hikâyeyi tabana yayarak içinde rahat hareket edecekleri bir zemin oluşturur. Bir resim çerçevesi değildir bu, ama resmin aslı da değildir. Kimi yazarlar merakla okunan hikâyeler yaratma ustalıklarını gösterebilir; kimileri de hikâyeyi yazınsal değil, işlevsel özelliğiyle kullanır.

Herkesin ilgisini çekebilecek hikâyeler kurmak, hikâyeyi romanın asıl öğesine dönüştürmek, daha çok okura ulaşmanın anayoludur. Yeniden kurgulamak ve anlamlandırmak istediğimiz hayatsa ve insanın hayatı yeniden üretme savaşının önemli ve önemsiz yanlarıysa, hikâyedir onu anlattığımız yer ve asıl bunun için vazgeçilmezdir o.

Boris Eyhenbaum, “Düzyazı Kuramı Üstüne” yazısında, hikâyenin ardından, düzyazıda kişilerin diyaloğunun da ön planda olduğunu belirtiyor. Öyle ki, “anlatı bölümü, diyaloğu içine alan ve açıklayan bir yoruma indirgenir.”

Diyaloglar, öykülerde ve romanlarda birkaç nedenle öylesine ağırlık taşır ki, bulundukları bölümleri kendi çevrelerinde oluşturmaya başlar. Nedeni şu: Öykü ya da roman, odak noktasına insanı alır ve yazınsal kişiler metin içinde adım adım oluşurken, bazen de konuşurlar. Diyalog, metnin odak noktasına yaklaşan kişilerin oluşturulmasında, onların kişiliklerinin ve kimliklerinin ortaya çıkmasında çok olanaklı bir teknik öğe olarak öne çıkar. Bulunduğu yerde okuma ediminin çekim merkezine dönüşür.

Eyhenbaum, 19. yüzyıl büyük romanının da diyalogları çok kullandığından söz açıyor, bu özelliğini değerlendiriyor. Roman kişilerinin karşılıklı konuşmalarla çizildiğini ve bu tekniğin dramatik gücünün olayları ve öykülemeyi yarattığını belirtiyor. İki düzeyi birden alıp, “Bizler olayları

anlatılıyormuş gibi (destan şiir) değil de, sanki sahnede gözümüzün önünde geçiyormuş gibi algılarız,” diyor. Bir bakıma, yaşanıyormuş gibi.

Öykü ve roman her zaman böyle algılanır: Edebiyatın binlerce yıldan beri dillerden düşmeyip elden bırakılamamasının nedeni, insanın hikâyesini anlatması, anlatılanların gerçekten yaşanıyor, kişilerin gerçekten yaşıyor, olayların gerçekten oluyor gibi okunmasıdır. Üstelik kendi yaşadıklarımızı biliyoruz ve onlar bizim için ilginç değil, ama başkalarının yaşadıkları her zaman merak ettiklerimizdir. Yaratıcı yazarlar da yazdıklarının gerçek gibi olduğunu düşünerek yazmaz mı?

Öykü ile roman ayrımı

Aynı gerçekliği öykü ile romanın aynı biçimde anlatmasının olanaksızlığı yanında, bu olanaksızlığın nedenlerini çözümlemek de önemli bir başlık oluşturuyor. Eyhenbaum da, “Roman ve öykü türdeş değil, tersine birbirine son derece yabancı biçimlerdir,” diyor. Böyle sözler, öylesine söylenmez.

Hayatı bir gerçeklik olarak görmeye yatkınlığı, romanın kendisini bütün olanaklarıyla bütünleşmeye zorlar. Ne çok şey vardır o hayatta ve ne çok şeyin anlatılması gerekir! Romanın, açık ya da örtük, herkesi ilgilendiren bir şey anlatmaktan vazgeçmesi her zaman zor oldu.

Oysa öykü, anlatmayı seçtiği kesitleri, onların herkesi ilgilendirip ilgilendirmediğini tartmadan, yalnızca kendi seçimlerini izleyerek yansıtır. “Öykü bir çelişki, bir uyum eksikliği, bir yanlışlık, bir karşıtlık vb. üstüne kurulur.” Anları ve ayrıntıları anlatır. Nokta atışıdır. Çevresiyle, öncesi ve sonrasıyla ilgilenmeden, seçtiği noktayı yoğunluğu ve tam anlamıyla anlatmayı amaçlar. Bir roman böyle kurgulanmaz.

Eyhenbaum’un öykü ve roman kuramının sacayakları olarak alınabilecek saptamaları bugün belki çokça yinelenen görüşler çevresinde bulunuyor, ama bunlar da düşünce tembelliğini kırmak için reçete yerine geçebilir. Daha ileri sıçramak için.

“Öykü tekbilinmeyenli bir denklem kurmaya benzer,” diyor Eyhenbaum, “roman ise çokbilinmeyenli denklemler dizgesi yardımıyla çözülen ve ara kuruluşların son yanıttan daha önemli olduğu değişik kurallı bir problemi andırır. Öykü bir gizdir (muamma); roman ise bir tür bilmece ya da bulmacadır.”

Öyküyü çokbilinmeyenli bir denklemin içine çekmeye çalışmak, onun değerini artırmak yerine, yapısını bozar. Öykü deyince, kısa öyküyü anlıyorsak. Demek ki anlık bir vuruş, bir yoğun-anlam, öyküyü hem var eden nedendir hem de onu okuma nedeni.

Öykünün hayatın küçük kesitlerinden çıktığını söylüyorsak, yaşadığımız hayatın sıradan yanlarını anlattığını baştan düşünmek gerekir. Hayat önemli, bir büyük dokuma; anlar onun yaratıcısı, tek tek düğümleridir ancak.

Gelgelelim, sıradan, basit, yalın olanın taşıdığı yazınsal değer de bütüncül ve önemli olanla karşılaştırılmaz. İnsanın belleği ve bilinci ancak ayrıntılarla yakalanır. Kalıcılık onlarla sağlanır. Bireylik bilinci ayrıntılardadır. Büyük anlamlarsa, hemen her zaman yanılsama biçiminde ulaşır bilince ve geçicidir. Hayat taşısa da o büyük anlamları, sözcüklerle, dille, kurmaca biçimlerle yapılan yazınsal bir metin, o anlamların altında ya ezilir ya da gevşeyip niteliksizleşir.

Öykünün gizilgücü

Birleşik Amerika'da öykünün bu denli gözde bir tür olup Avrupa'da bütün bütüne gözden düşmüş olmasının nedenlerini açıklamaya çalışırsak, öykü ile roman arasındaki çatışmayı ve uzlaşmazlığı da anlamaya yaklaşırız. Öykü, Edgar Alan Poe'dan beri Amerika'da çok yazılıyor, sürekli yeni arayışlarla kendini yeniliyor, yaygınlıkla okunuyor. Oysa başından beri Amerikan edebiyatıyla yan yana ve iç içe yaşamış, ona kaynaklık etmiş İngiliz edebiyatında, öykü de önemli yazarlar vermiş olsa da, roman hep önde oldu. Eyhenbaum, ta "1830'lu ve 1840'lı yıllarda Amerikan düzyazısının kısa öykü (short story) türünü geliştirmeye yöneldiği görülür açıkça; oysa aynı dönemde İngiliz yazını romanı işlemektedir," diyor.

Poe, kısa öykünün sınırını yüksek sesle iki saatlik bir okuma zamanının çizdiğini belirtiyor.

Demek Poe'dan bugüne, kısa öykü hız kazanmıştır! Poe'nun iki saatinde en az yirmi, otuz sayfa okunur ki, bu uzunlukta öyküleri zun öykü olarak niteliyoruz artık; dolayısıyla kısa öykü zaman içinde gitgide kısalmış, öykü deyince de kısa öykü anlaşılmaya başlamıştır. Niçin?

Yüz elli yıldan bu yana, hayatın uğradığı değişim, yazınsal gerçekliği de elbette değiştirdiği; hayat, insanlarıyla birlikte ayrıntılarını çoğalttığı için, kısa öykünün gerçekliğindeki değişim onun biçimini de değiştirdi, önce de kısalttı onu. Poe’nun şiirin yanına koyduğu öykü, hâlâ aynı yerde duruyor; gene yapısında “amacı dolaysız ya da dolaylı olarak gerçekleştirmeye yönelmeyecek bir tek sözcük bulundurmamalı” ve bunun için de bugün şiirle bazen iç içe de geçiyor.

Roman ile öykü, toplumsal karşılıkları zaman içinde gitgide ayrılmış iki tür; belki ikisi de düzyazı, ama yapımbiçimlerinin apayrı oluşu, onları birbirinden ayrı değerlendirmeyi haklı kılıyor. Dolayısıyla düzyazının olanaklarını çözümlerken ve bir düzyazı kuramı oluşturmaya çalışırken, her iki türün ortak özelliklerini öne çıkarmak yerine, onları iki ayrı olanak dizgesi olarak tasarlamak daha anlamlı sonuçlar verir. İkisinden birini yazmaya başlamadan önce de elbette.

Bütün sorun, düzyazının ince sesinin izini sürmek, nitelikli edebiyatı tutkuyla içselleştirmek.



Roberto Bolaño'dan
Kısa Öykü Yazma Sanatı Üstüne Öneriler

Artık kırk dört yaşında olduğuma göre kısa öykü

yazma sanatı üstüne önerilerde bulunabilirim.

1 Asla bir oturuşta bir kısa öykü yazmaya kalkmayın. Eğer bir oturuşta bir kısa öykü yazmaya kalkarsanız, dürüstçe söylemek gerekirse, ölene dek aynı kısa öyküyü yazıyor olacaksınız.

2 En iyisi bir oturuşta üç ya da beş kısa öykü yazmaktır. Eğer gücünüz yetiyorsa bir oturuşta dokuz, hatta on beş tane yazın.

3 Dikkat: Sizi bir oturuşta iki kısa öykü yazmaya sürükleyen istek, bir oturuşta bir kısa öykü yazmaya iten kadar tehlikelidir; hatta bu baştan çıkaran istek, esasen âşık ve onun çifte görünüm yaratarak melankoli üreten aynası arasındaki karşılıklı etkileşime benzer.

4 Horacio Quiroga, Felisberto Hernández ve Jorge Luis Borges okumalısınız. Juan Rulfo ve Augusto Monterroso okumalısınız. Bu yazarlara hayranlık duyan kısa öykü yazarları asla Camilo José Cela ya da Francisco Umbral okumayacaktır; oysa, aslında Julio Cortázar ve Adolfo Bioy Casares okuyacaklar, ama asla ve kesinlikle Cela ya da Umbral okumayacaklardır.

5 Olur a hâlâ açık değilse diye şunu bir kez daha yineleyeyim: Ne olursa olsun Cela ya da Umbral'i okumayı düşünmeyin.

6 Kısa öykü yazarı gözü kara olmalıdır. Kabullenmesi zor, hazin bir gerçek, ama bu böyle.

7 Kısa öykü yazarları Petrus Borel (Joseph-Pierre Borel) okumuş olmakla övünür. Aslında pek çok kısa öykü yazarı Borel'i taklit etmeye çalıştığı için dillere düşmüştür. Koskocaman bir hata! Borel'in yazarlığı yerine onun giyim tarzını taklit etmeliler. Ancak, gerçek şu ki onun hakkında pek az şey biliyorlardır – ya da Théophile Gautier ya da Gérard de Nerval hakkında!

8 Hadi bir anlaşma yapalım: Petrus Borel'i okuyun, Petrus Borel gibi giyinin, ama bunun yanında Jules Renard ve Marcel Schwob okuyun. Özellikle Schwob okuyun, ardından Alfonso Reyes'le devam edin ve sonra da Borges'e geçin.

9 Gerçekten herkes Edgar Allan Poe'nun yazdıklarında, okuyacak fazlasıyla iyi malzeme bulacaktır.

10 9 numaralı konu hakkında biraz düşünün. Düşünün taşının. Daha zamanınız var. 9 numara hakkında düşünün. Olabildiğince kapsamlı düşünebilmek için dizlerinizin üstüne çöküp düşünün.

11 Ayrıca birkaç tane çok tavsiye edilen kitap ve yazar da okumalısınız – örneğin *Peri hypsous* (MS 1. yüzyıl; *On the Sublime*, 1554; Yücelik Üstüne), yazarı soylu Pseudo-Longinus; Lord Brooke tarafından yaşamöyküsü yazılan, bahtsız ama cesur Philip Sidney'in soneleri; *The Spoon River Anthology* (1916), yazarı Edgar Lee Masters; *Suicidios ejemplares* (1991; İbret Alınacak İntiharlar), yazarı Enrique Vila-Matas ve *Mientras ellas duermen* (1990; Kadınlar Uyurken), yazarı Javier Marías.

12 Bu kitapları okuyun ve bir de Anton Çehov ve Raymond Carver okuyun, çünkü ikisi de 20. yüzyılın en iyi yazarlarıdır.

Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü

Kısa öykünün bir yaşantının, yaşanan bir an içinde

bitiveren bireysel bir sorunun, bilincin çatışmalar

içinde akıp gidişinin, toplumsal, siyasal ya da bireysel

bir durumun, ilişkilerin, duyguların, düşüncelerin,

akla gelebilecek insana ait bütün durumlara dönük

yaratım süreçlerinin sonunda doğduğu belirtilebilir mi?

Kısa öykü yazarının ilk sorunu sanırım neyi alacağı, belki gözlemlediği bütün bir yaşamdan, belki kendisinin ya da ötekilerin iç dünyalarından neyi seçeceğidir. Bu bağlamda bir öykücü ile sözgelimi bir romancı aynı kaygıları yaşayabilirler mi? Bu iki tür arasında, yapıtın odaklandığı konu, sorun ya da örtüneceği biçimin belirlenmesi birbirinden apayrı düşünme biçimlerini gerektiriyor ve bütün bu seçimler için gene birbirinden apayrı oluşma süreçleri yaşanıyor olmalı. Bir de nelerden, nasıl etkilendikleri var öykü ile romanın. Aynı durumlardan aynı biçimde etkilenmiyor da olmalılar. Bir kadın ile erkek arasında yaşanan çatışma, sözgelimi, bir kısa öykü yazarını bir romancıdan oldukça farklı etkiliyordur. Demek ki bu arada yazar duyarlıkları bakımından da bir ayrımdan söz edilebilir.

Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar üçlemesinin Aysel'i ile Engin ya da Ömer arasında gitgide uzayan bir süreç içinde dönüşerek gelişen çatışmaları düşünelim sözgelimi. Bunun karşısına bir de, Murathan Mungan'ın "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" adlı öyküsündeki Gelin ile Genç Adam arasında bir anda oluşan tuhaf tutkuyu koyalım. Aysel'in Engin ve Ömer ile yaşadıkları, kısa öykünün biçimine ve yordamına sığdırılabilir mi? Öte yandan, "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti"nin Genç Adam'ının sokakta gördüğü Gelin'e vurgunu, karasevda düşü bir romanın konusu ve sorunu olabilir mi?

İşte burada bir püf noktası, nirengi noktası, ne denirse onu diyelim, bir önemli nokta var. Genç Adam ile Gelin'in Boyacıköy'ün bir sokağında kısacık bir an içinde yaşadıkları o kanlı tutku, bir romanın biçimine, yordamına, giderek oylumuna sığdırılabilir mi? Kısa öykünün bir edebiyat türü olarak özellikleri, öteki türlerle bire bir paylaşılabilecek bir yazınsal uzam içinde alınabilir mi?

Bu soruyu yanıtlamaya çalışmak, kısa öykünün nasıl bir tür olduğunu anlamak için de sanırım yerinde bir başlangıç oluşturmaktadır. Verilecek yanıtsa, sorunun içinde yalın biçimiyle vardır belli ki.

Kısa öykü, kendisininkinden başka bir yaratım biçimi ve sürecini dışarlayan, yapısal ve biçimsel bakımdan kendine özgü bir yazınsal türdür.

Ancak onun anlatabileceği, demek ki bir başka tür içinde aynı biçimde anlatılamayacaktır da.

Elbette kesinlikli yazınsal yapılardan ya da biçimlerden söz etmiyoruz. Üstelik kısa öyküyü bir tanım içine almak, roman ya da şiir için bunu yapmaktan çok daha güçtür. Esnekliği yüzünden değil. Kaldı ki, esneklikse ölçüt, romanın kısa öyküden çok daha esnek biçimli olduğu belirtilebilir.

Roman sanatının zaman içinde geçirdiği değişimi kısa öykü geçirmemiştir. Kısa öykünün gelenekselci niteliğinden ötürü müdür bu? Yoksa, içeriğe ve biçime değgin yaratıcılıklarını denetleyemeyen yazarlara romanın at koşturacak genişlikte bir yapı ve olanak bırakmasından ötürü mü?

Kısa öykü, deneysele karşı bazı sınırlar getirir. İster istemez, yazınsal doğası gereği yapar bunu. Denebilir ki, yazarını bir romancıdan daha çok kendini denetlemeye zorlar. Romanın bazen sabuklamalara bile açık tuttuğu görülebilir kapısını. Açık kalan yerleri de doldurulabilir. Buna karşılık, bir kısa öyküde amaçsız metin parçalarına rastlamak olası mıdır?

Sözgelimi, hiç de iyi oluşturulamamış bir kişilik romanın kişi dizgesi içinde kendini okurdan saklayabilirken, en azından böyle bir olasılık varken, bir kısa öykü kişisinin aksamaları tam tersine okurun gözüne hemen batacak, anlatı içinde sırıtacaktır.

Anlatının zorunlu görmediği –karşılıklı konuşmalara (diyaloglara), kişilere, çeşitli düzeylerdeki alt-birimlere, öyküye vb. değgin– bölümler romanın büyük oylumu içinde okuru tedirgin etmeyebilir, giderek bazen yazarı bile farkında olmayabilir bunun – oysa kısa öyküde gereksiz bir tek cümle bile açığa düşerek anlatıyı aksatacaktır. Gerek içbiçime, gerek dışbiçime değgin her türlü gereksiz öğe, kısa öykünün yapısınca çok geçmeden dışarlanacaktır.

Pek çok romancının anlatı kişileriyle arasının olmadığı bilinir. G.G. Márquez, sözgelimi, Yüzyıllık Yalnızlık romanının kişilerinden söz ederken bu duruma nasıl düştüğünü şöyle anlatıyor:

> Kişilik ve yaşayışları istediğim gibi olmadığı anlamında, üç tanesi bütünü ile kontrolümden çıktı. Aureliano José, halası Amaranta'ya, şaşkın bakışlarım arasında, korkunç bir aşkla bağlandı: José Arcadio

> Segundo hiçbir zaman istediğim gibi bir muz işçileri sendika lideri olamadı, ve José Arcadio (papaz çırağı) romanda yersizce, çökmüş bir tür Adonis'e döndü.

Márquez'in düştüğü durumda bir yanlışlık yok elbette. Roman, yazarının avucunun içinde değildir demek ki; her an kayabilir, bazen istenmeyen sonuçlara da sürüklenebilir, denetimden çıkabilir. Kısa öyküdeyse, yazarın tasarımı çoğun gerçekleşecek, üstelik bu gene de bir eksiklik duygusuna yol açmayacaktır. Denetim ve tutumluluk kısa öykünün yaratım sürecinin başlıca güdücüleridir. Kişileri yazarının denetiminden çıkınca, çoğu öykü de öykü olmaktan çıkar.

Gerçi kısa öykünün büyük ustalarından olan Flannery O'Connor, "İyi Köy Halkı" adlı öyküsünü yazarken, "Bu öyküyü yazmaya başladığımda öykünün içinde tahta bacağı olan bir doktor olacağını bilmiyordum," der ve, "Bir sabah kendimi haklarında hiçbir şey bilmediğim iki kadını betimlerken buldum ve bunu farketmeden önce kadınlardan birine tahta bacağı olan bir kız evlat eklemiştim bile..." biçiminde sürdürür sürdürmesine, ama kısa öykünün yazarını bu duruma düşürdüğüne romandaki ölçüde rastlandığı öne sürülemez.

Özellikle anlatıyı öncelikle bir dil sorunu olarak alan çağdaş yazarların kısa öyküyü sıkıdenetimli bir yaratım süreci içinde gördükleri saptanabilir. Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Onat Kutlar, Ferit Edgü ya da Hulki Aktunç'un öykülerinin tasarlanmış biçimlerine göre yazıldıkları belirtilebilir. Buna karşılık, Sait Faik'in öykülerinin de yazarı için beklenmedik sonuçlar doğurduğu söylenemez.

Belki bu arada, olay örgüsüne, öykülemeye öncelik veren kısa öykü yazarlarının, kendi denetimleri dışındaki sonuçlara daha açık oldukları belirtilebilir. Bu anlayışı benimseyen öykü yazarları öykülerinde ilginç durumları, şaşırtıcı sonuçları da önemsemektedirler.

Kısa öyküyü okurun dünyasına yakın tutan da yalnızca biçimsel yetkinliği değildir. Biçimsel yetkinlik, demek ki dilin dolaysız ve dolayımlı biçimlerinin okurun düşünce çevrenini gitgide genişletmesi; yeniden yaratım sürecini okurla bire bir paylaşma açıklığı; kusursuzluk amacı içinde hantallığı tamamıyla dışarlaması; ayrıntılara dayalı oluşu yüzünden çarpıcı anlamların etkileri altında okunabilmesi gibi özellikleri kısa öyküyü

edebiyatın çok ayrıksı bir köşesine koymuştur. Kısa öykü bu nedenlerle de edebiyat türleri arasında şiirin ardı sıra ve romanın kuşkusuz önünde bir yaratım ürünü ve alanıdır.

Şu var ki, kısa öykü bir de yaşama yakınlığı, yaşamın düpedüz içinden doğuşuyla da çekicidir. Değil mi ki bütün bir yaşamın sayısız ayrıntısının her biri bir kısa öykü konusudur, kısa öyküyle anlatılamayacak hiçbir an, durum, kişi, yaşantı parçası da yoktur – ya da bir an, her türlü durum, kişi, yaşantı parçası kısa öykünün konusu olabilir.

Kısa öyküyü bu denli etkin ve etkileyici yapan etmenlerin öbürü, demek ki onun dile getirdiği gerçekliğin insana dönük yüzüdür. İnsanın acıları, sevinçleri, hüznü, yitik yılları, umutları, gerçekleşmeyen düşleri, çevresi ve bir parçası olduğu toplumla uyumsuzluğu, kıskançlığı, öfkesi, aşkları ve cinselliği, tutkuları, çocukluğu, gençliği, açlığı... İnsanın gerçekliği bütün bunlardan başka nedir?

Bu gerçekliğin insana yakınlığıysa, dil ile kurduğu yaratıcı ilişkinin ürünüdür. Bu iki etmenin (insana yakınlık ile yaratıcı dilin) bireşimini yetkinlikle kurabilen kısa öykü yazarının, ancak onun kendi yazarlık tutumuyla ve yaratıcılığıyla barışık olabileceği de kestirilebilir.

Yalnızca yenilikçi arayışlar, deneyselin kıyısında çekilen sancılar ve buluşlar, dilin sözdizimi içinde devinen oyunlar, anlatım biçimlerinin çoğaltılması, hiç kuşku yok ki kısa öykü dünyasının yarısıdır, ama tamamı değildir hiçbir zaman. Bunların kısa öykü dünyasını bütün bütüne kuşatabileceği yanılsaması sonunda bir yol aldırır elbette. Ama karşı kıyıya geçebilmek için insandan ve onun dünyasından kaynaklanan yazınsal bir gerçeklikle kısa öykünün dünyasının öbür yarısını tamamlamak gerekir. Kısa öykü ancak bu bütüncül yaratımla kısa öykü olabilir. Öykü edebiyatımızda iz bırakmış hangi öykü yazarını alırsak alalım, onların bu iki düzlemde birden var olmaları bize bu gerçeği sürekli tanıtlayacaktır.

Kısa öykünün bir yaşantının, yaşanan bir an içinde bitiveren bireysel bir sorunun, bilincin çatışmalar içinde akıp gidişinin, toplumsal, siyasal ya da bireysel bir durumun, ilişkilerin, duyguların, düşüncelerin, akla gelebilecek insana ait bütün durumlara dönük yaratım süreçlerinin sonunda doğduğu belirtilebilir mi? O yaşantının yazınsal dönüşümü, yoğunlaştırılması, bazen

indirgenmesi, soyutlanması etkinlikleriyle oluşan bir yazınsal süreç –arınma süreci–, bizi kısa öykü evreninin içine çekecektir.

Gerçekliği somut yaşantılar, verilmiş biçimleriyle yazınsal yaratım karşısındaki kör noktalarsa, kısa öykünün yaratıcı dünyası kör noktalara düşürülmüş bir ışıktır.

Estetiği bağlamında yapılan bu soyutlama zinciri kısa öykünün dünyasını aydınlatırken, bizi kısa öykünün kendisinden uzaklaştırmaya da başlamış gibidir. Onun gerçek dünyasına dönmeye çalışıp bu soyutlama zincirini sınamaya kalkıştığımızda karşımıza neler çıkabilir? Memduh Şevket Esendal'ın "Gençlik" öyküsü böyle bir sınama için yeterli olabilir.

Kanepenin üstünde uyuyakalmış kocasını uyandırmamak için ne yapacağını şaşıran genç kadın, okura oldukça sıradan bir yaşantının, hem de büyük bir dinginlikle ne denli çarpıcı, etkileyici biçimde yansıtılabileceğini gösterir. Kadının, kocasının kanepenin kenarına dayanan başı acıyacak diye evde dört dönüp uygun bir yastık arayışı, kanepenin önüne diz çöküp kocasını uyandırmadan yastığı başının altına nasıl koyacağını düşünüşü, ateşine bakmak için elini alnına koymak isteyişi, içinden taşan sevgiyle gözyaşlarının gözlerini bulandırışı... Bunlar insanların gündelik yaşantıları içinde rastlanabilir duygulardır. İşte kısacık bir an içinde, hiçbir özelliği olmayan genç bir kadının hiçbir özelliği olmayan duyguları ve davranışları, doğal varoluş biçimleriyle yaşamımızın kör noktaları. Gelin görün ki, genç kadının davranışlarıyla okurda unutulmaz etkiler yaratan bir öyküdür "Gençlik". Öyküde yazılmamış ne çok şey düşündürür insana, okuma kültürünü nasıl aydınlatır.



Bu da zorunlu olarak anlatım tekniği sorununu gündeme getirir: anlatıcı ile anlatı arasındaki özel ilişkiyi. Bu ilişki benim için hep bir kutuplaşma olmuştur. Bir yandan, söze dökülen ile söze dökülmek istenen arasında apaçık bir köprü kurulurken, öte yandan, köprü, öykünün yazarı olarak beni yazdıklarımdan ayırmakta ve bunların hepsi de sonuç olarak sonsuza değin ötegeçede kalmak durumundadırlar. Pablo Neruda'nın hayran kaldığım dizesi, "Uzun uzadıya bir yadsımadan doğar benim yaratıklarım", bence yazı yazmanın bir tür şeytan çıkarma işlemi olarak çok başarılı bir tanımıdır. Anlatıcı artık kil ağızlıktan baloncuğunu üflemiş biri değildir, benliğini saran yaratıkları bir silkinişte evrensel varoluşa yansıtır ve onları köprünün ötegeçesinde tutar. Tam anlamıyla başarılı öykülerin hepsinin, özellikle de düşlem ürünü olanların, bir sinirceden dolayı oluşmuş karabasanların ya da sanrıların sinirce alanı dışında bir ortama aktarılmış biçimleri ve nesneleştirme yoluyla etkisi yansızlaştırılmış biçimleri olduklarını söylemek belki abartma olabilir. Bu kutuplaşma anmaya değer bulduğumuz herhangi bir öyküde görülebilir, sanki yazar, yaratığından kurtulmak istemekte ve onu içinden bir çırpıda kökleyip atmaya niyetlenmekte, bu yüzden de şeytanı ancak tek bir yolla koyabilmektedir: yazarak.

JULIO CORTÁZAR

Yalınlığın Zorluğu ve Olanakları

Apaçık ve yalın dilin, bu arada basitleşip

sıradanlaşmamak için nasıl biçimlendirileceğine karar

verme hali. Yalınlığın yetkinliğine ulaşmak.

Bıçak sırtında olmanın tam karşılığı.

Yazınsal bir metnin dilinden ve anlatım biçiminden söz ederken, yalın, karmaşık, açık, kapalı gibi sıfatlar kullanılır. Hangisinin ne için kullanıldığı örneklendiğinde, bir belirsizlik de çıkar ortaya. Birisine açık gelen, öbürüne pekâlâ kapalı gelebilir. Okuma kültürünün düzeyi zamanla yukarı çıktıkça, bir zamanlar kapalı gelen bir edebiyat metni, herkese açık gelmeye başlayabilir. Zamanın ruhu bir metni açıp kapayabilir. Dahası da pek çok.

Bir başına yalınlıksa, önce, herkes için alımlanabilen, anlaşılabilir bir yazınsal biçimi anlatıyor. Yaratıcı yazarlık serüveninin başlangıcında geçilmesi gereken düzey gibi de alınır yalınlık. Neden sonra dili eğip bükmek ya da kısa cümleler yerine uzun ve karmaşık cümlelerle yazmak, böylece daha etkileyici bir dile ve öyküye ya da romana ulaşmak biçiminde anlaşılır. Bunun da doğruluk payı var, ama büsbütün değil.

Yalınlık, içinden çıkılması kadar, yetkinleştirilmesi de zor bir biçimdir. Üstelik bir geçiş biçimi değil, pek çok büyük yazarın bütün yazarlık verimleri boyunca seçtiği yazınsal biçim de olabilir. Hemingway, Carver, Orhan Kemal gibi. Önce dili getirir akla, ama anlatım biçimini, anlamın verilişini, hikâyenin kuruluşunu da belirten, bir bütün yapıyı anlatır.

Asıl olan, yalınlık sıkıntısı: Apaçık ve yalın dilin, bu arada basitleşip sıradanlaşmamak için nasıl biçimlendirileceğine karar verme hali. Yalınlığın yetkinliğine ulaşmak. Bıçak sırtında olmanın tam karşılığı. Dolayısıyla bir edebiyat metninde üstesinden gelinmesi en zor işlerden biri. Yalınlığın sırrını bulanların, nitelikli edebiyat kapısının anahtarını eline alacağını da söyleyebilir miyiz?

Demek yalınlık, göründüğü gibi değildir. Yaratıcı yazının başlangıcında herkesin kolayca üstünden atlayacağı tekbiçimli bir engel değil, düzyazının nasıl kusursuz olabileceğinin başlıca göstergesidir.

Yalınlığın ardına bakmak

Genç Meksikalı yazar Mario Bellatin’in Güzellik Salonu adlı romanı, baştan sona yalın bir dille yazılmış. Konumuz için iyi bir örnek. Sözgelimi şu birkaç cümle:

> Hastalık, Ölüm Evi’ne sanki dalgalar halinde saldırırdı. Salonun tamamen boş olduğu dönemler de oluyor. Bu, tüm konukların kısa bir süre içinde öldüğü ve yenilerinin gelmediği zamanlar başıma geliyor. Yine de bu dönemler pek uzun sürmez ve sonunda yeni konuklar kapıyı çalar. Yalnızca tek bir bakışla ne kadar ömürleri kaldığını tahmin edebilirim.

Bu alıntı içinde anlaşılmayan tek bir cümle yoktur sanırım. Doğrudan anlamlı, yüklemleri sonunda, basit yapılı cümleler. Söylenenlerden söylenmeyenlerin çıkarılabileceği, dolayısıyla okurun bilişsel yetilerini zorlayacak, çokanlamlı bir dilin parçası da değil. Ne ki, yazarın anlatmak istediklerine ilişkin çağrışımlar, yalnızca bu alıntıdan anlaşılması kolay olmayan anlamlara göndermektedir. Sürekli sonra gelen anlamları kovalayan, ama herkesçe yazılabilecek gibi duran bu yalın dil, herkesin bir çırpıda yazabileceğinden bambaşka bir metin ortaya çıkarıyor ki, Güzellik Salonu, böyle bir dil anlayışının son zamanlarda okuduğum en çarpıcı örneklerinden biri.

Bence bu yalınlık biçiminin çok başarılı bir örneği de, edebiyatımızın son dönemlerinin en ilgi çekici yazarlarından olan Barış Bıçakçı’nın öyküleri. Baharda Yine Geliriz kitabındaki öyküleri o denli sıradan ve önemsizmiş gibi gelen ayrıntılar üstüne kuruluyor ve belli bir anlamı öne çıkarmaktan öylesine kaçınırcasına öyküleniyor ki, okuma sırasında, Ne anlatıyor, sorusuna açık bir karşılık vermekte güçlük çekiyorsunuz belki, ama sonunda tadı damakta kalan, anlamları üstüne düşündüren öyküler okuduğunuzu hemen görüyorsunuz. Aklımıza gelenlerden bambaşka bir küçük anlamı fark edince ve o anlama götüren çağrışımlar aklımıza düşmeye başlayınca, Barış Bıçakçı’nın öykülerindeki yalınlık sıra dışına çıkmaya başlar. Bir iki öyküsünü okuyan okura, Barış Bıçakçı’nın öykülerinin basit gelmesi de olasıdır –pek bir şey anlatmayan, kuru, herkesçe yazılabilir gibi–, ama onun öykülerini okumayı sürdürüp ne olduklarını anladıkça, yalınlığın yetkinliğinin ne olduğu da sanırım görülecektir.

Yalınlık bazen, usta öykücülerimizden Oktay Akbal’daki gibi, düzanlatımlı bir dili, yazarın yazarlık serüveni boyunca olgunlaştırılmış, özgün bir dile de dönüştürebilir. Oktay Akbal’ın yarım yüzyıldan uzun süre boyunca doğrudan anlamlar çevresinde kurulmuş öyküleri, özgün bir dünya

yaratmıştır. Denebilir ki, düzanlatımlı metinlerin aynı zamanda nasıl yetkin bir edebiyat dili yaratabileceğini görmek ya da yeni yazarların yolun başında kendilerini sınamak için başvuracakları başlıca örnekler arasındadır Oktay Akbal'ın öyküleri.

Yalınlık bütün metin içindir

Hem son kertede yalın olup hem dolaylı anlamları art arda çoğaltan bir yalınlıksa, okurun katılımını daha çok gerektirir. Ferit Edgü sözgelimi, 1950'lerden bugüne, yazdıklarında yalınlığın sınırlarını hep zorlayan bir tutumun izinden ayrılmadı. İlk dönemlerinde yazdığı öykülerden yeni öykülerine, hep yalın ve çokanlamlı bir dil anlayışının, bana kalırsa en parlak örneklerini verdi. Hem sürekli çağrışımlar üreten bir anlatı dili yarattı hem de söylenenlerden söylenmeyenlerin çıkarıldığı, çoğul bir dil.

Onun "Mirza" ya da "İbramın Oğlu İbramın Öyküsü" öykülerinde doğrudan belirtilmeyen asal anlamlar, öykü kişilerinin konuşmalarındaki basit sözlerden çıkarılabilir. Metin içinde bulundukları bağlamdan koparılıp bir başlarına okunduklarında, yalnızca tek ve doğrudan anlam taşıyan sözler, bulundukları bağlama göre birden çok anlamı nasıl taşıyabilir, yazınsal dilin bu doğasını anlatır Ferit Edgü'nün metinleri. Ama elbette, söylenenin ardındaki anlamı görmeye çalışan bir okuma biçimiyle. Yoksa Ferit Edgü de bazen basit yapılı, bu arada bazıları tek ya da birkaç sözcükten oluşan kısa cümlelere çokça yer verilmiş yalın bir dil ve anlatım biçimiyle yazmıştır ki, böyle bir dili bütün yazarlık ömrü boyunca sürdürmek, ancak yazarın, anlamı sürekli içinde çoğalan bir dil içinde yaşamasıyla olasıdır. Yoksa bir edebiyatın birkaç kuşak boyunca önde gelen yazarlarından biri olarak düşünülen usta bir yazarı, niçin kısıtlı bir dil içinde kalmaya gönül indirsin?

Hemingway de dünya edebiyatında yalınlık denince ilk akla gelen yazarlardan. Yaşadığı dönemin olağanüstü önemli olaylarını romanlarında anlatmayı seçtiği için, Hemingway'in özel yalın dilini daha çok, öykülerine bakarak incelemek gerekir. Öykü, doğası gereği dili yoğunlaştırırken, Hemingway'in öykü dili yazınsal dil üstüne çalışma nesnesi olarak her yazarın önüne gelmiştir. Son kertede yalınlaşmaya giden bir dilin, aynı zamanda çokanlam üretme yeteneği nitelikli yakın okumalar gerektirir.

Hemingway'in ünlü "Beyaz Fil Tepeler" öyküsü, kısacık bir metin olmasına karşın, kendisinden kat kat uzun çözümlemelere konu olmuştur. Yalınlığın –ne olması gerektiğine değil– ne olabileceğine verilecek parlak örneklerden biri –üstüne yapılan çözümlemeler nedeniyle, belki ilki– olan bu öykü, kadın ile erkeğin karşılıklı konuşmalarıyla kurgulanmasına karşın, sürekli dolaylı göndermeleri nedeniyle, ilk anlaşılabilecek olandan bambaşka anlamlar da taşıyabilme özelliğine sahiptir.

Kadın ile erkeğin karşılıklı konuşmaları, iki insan arasındaki gerilim üstüne kurulmuştur. Erkeğin, beklenmeyen bebeğini aldırması için kızı ikna etmeye çalıştığı, dolayısıyla karşılıklı bir ilişkinin çökmeye başladığını belirten konuşmalar, günlük hayatın içinden çıkmış, sıradan, yalın sözlerden oluşur.

Konuşmalarda, aradaki ilişkinin ne olduğu ve ne olacağı üstüne doğrudan hiçbir söz edilmez, ama aslında okurdan, ilişkinin bozulmaya başladığını, o anda öykünün nerede, ne zaman yaşandığını çıkarması beklenir.

Öykünün dili, yalınlığın kendiliğinden çekildiği biçim içinde, kısa ve basit yapılı cümleler, hiçbiri şaşırtıcı gelmeyen sözcüklerle kuruludur. Sözcüklerin çağrışımları ve doğrudan anlamlarının dışında bir şeyleri de anlatmak istediği hissedilir.

Kısacası, Hemingway'in yalınlık içinden çokanlam üreten büyük ustalığı, her yazar adayının içinden geçmesi gereken deneyimlerdendir. Yalınlık sıkıntısı, yaratıcı yazı uğraşının hem en çetin hem de içinde bulunan için en ilgi çekici alanlarındandır. Denemeden geçilirse, bir gün kendine gene çekecek, yazarı denemeye zorlayacaktır.

OKU YAZININ YÜREĞİNE SAPLAMAK

Sıradan fakat net bir dil kullanıp sıradan olaylar ve şeyler hakında bir şiir ya da kısa öykü yazmak ve bunlara –bir sandalye, bir çatal, bir taş, bir kadın küpesine– yoğun, hatta şaşırtıcı bir güç yüklemek mümkündür – bu Nabokov'un seveceği türde sanatsal hazın kaynağıdır. Beni en çok ilgilendiren yazı türü budur. Deneyselciliğin bayraktarlığını yapan ya da, başka türlüsü, kaba bir gerçekçilikle bezenmiş, düzmece ya da kazara yaratılmış edebiyattan nefret ederim. Isaac Babel'in "Guy de Maupassant" adlı olağanüstü güzelikteki öyküsünde anlatıcı, edebiyat uğraşıyla ilgili olarak

şunları söyler: “Hiçbir demir ok, yüreği, doğru yere konmuş bir nokta kadar derinden delip geçemez.”

Raymond Carver

Yalınlıktan Karmaşıklığa Geçiş

Yalın dil arayışı, içinden çıkamadığımız düzanlatımı

gitgide sıradanlaştırmaya başlayabilir. Eski bir dilin

içinden çıkamadan, bir de ona mahkûm kalmak,

anlattıklarımızı birbirine benzetir ve önceden

yazılmış konular yeniden hikâye edilerek sıkıcı

öykülere ve romanlara dönüşür.

Yazınsal yazının sunduğu olanakların sonsuz olduğunu söyleyebilir miyiz? Kullandığımız dil, olabilen en çok sayıda sözcüğün kullanıldığı, böylece son kertede zenginleştirilmiş bir dilse ve bütün özel alanların dillerinin üstünde, doruk noktasında bulunuyorsa, onun bir metni oluştururken kullandığı olanakların sınırsız olduğu da söylenebilir.

Bir dilin sahip olduğu sözcüklerin bir araya gelerek yaratacağı korelasyonun neredeyse sonsuz sayıda seçenek yarattığını düşünürsek, yaratıcı yazarın taşıdığı yükün büyüklüğü daha iyi anlaşılabilir.

Dili, bu zenginliği bütünüyle kullanarak içselleştirmenin güçlüğü de herkes içindir. Bu yüzden, önce yalın bir dil kullanmanın, yazarın yazma eylemini dil içinde eğitmesi için doğru yol olduğu söylenebilir. Yalın dil, hem sözcüklerin cümlelere, cümlelerin bölümlere ve bütüne doğru tamamlanması için yazarın işini kolaylaştırır, hem de yalınlık içinde dilin çoğul anlamlar nasıl kazanabileceğini görmek, neden sonra dili bambaşka biçimlerde kullanmanın hazırlık dönemini oluşturur. Örnek verdiğimiz öteki yazarların yanında, Ferit Edgü'nün öyküleri ve romanları, yalın bir dilin aslında ne denli çetin bir çaba gerektirdiğini iyi örnekler ve yanı başımızdadır.

Ne ki, bu arada bir yetersizlik de kendini sık sık gösterir. Yalın dil arayışı, içinden çıkamadığımız düzanlatımı gitgide sıradanlaştırmaya başlayabilir. Eski bir dilin içinden çıkamadan, bir de ona mahkûm kalmak, anlattıklarımızı birbirine benzetir ve önceden yazılmış konular yeniden hikâye edilerek sıkıcı öykülere ve romanlara dönüşür.

Bir durumu, bir çevreyi ya da mekânı, bir kişinin kişilik özelliğini, bir duyguyu, bir davranışı anlatırken, sözcüğün olumsuz anlamında sıradan ve basit bir dil ve anlatım biçimi kullanmak, bizi bir süre sonra çıtanın hep altından geçmeye zorlar. Asıl sorun çıtanın nasıl aşılacağı, sözcüklerin ve cümlelerin yazınsal dilin daha nitelikli biçimleri içinden nasıl geçirileceğidir. Bunun çaresi, okumaktır elbette. Dili etkileyici bir zenginlikle kullanan yazarların neleri nasıl anlattığına bakarak okumak, sürekli ve yoğun okumanın sonunda nasıl yazılacağını da gösterir.

Julien Gracq'ın Ormanda Bir Balkon romanı, dili zenginleştirmenin gerçek ve öğretici bir örneği olarak okunabilir. Julien Gracq, Fransız edebiyatının çağdaş klasikleri arasında sayılan üç roman yazdı. Sirte Kıyısı, Argol Şatosunda ve Ormanda Bir Balkon adlı romanlarının okuma listelerinin vazgeçilmezleri arasında olduğu kuşkusuz. Ormanda Bir Balkon'da, 1939 yılında Belçika sınırındaki bir köyde görevlendirilen asker Grange'ın, yerleştiği koruganda savaşı önce korkusuyla nasıl yaşamaya başladığı ve hemen sonrası anlatılıyor. Girişi, şu ilk cümlelerinden başlayarak, romanın ne denli usta bir dil ve üslupla yazıldığını gösteriyor: bir romana nasıl başlanabileceğini; roman kişisinin, içinde bulunulan duruma ve çevredeki doğaya bağlı biçimde yaşadığı duygusunun dolaylı biçimde nasıl gösterileceğini; sıfatların ancak nerede kullanılacağını anlatan ilk iki cümle:

> Treni, Charleville'in kenar mahalleleriyle dumanlarını geride bıraktığından beri, Asteğmen Grange'a sanki dünyanın çirkinliği dağılıyormuş gibi geliyordu; birden görünürlerde tek bir evin bile kalmadığının farkına vardı. Ağır ağır akan ırmağı izleyen tren eğrelti otları ve bodur çalılarla kaplı alçak tepelerin arasına dalmış, sonra da ırmağın her kıvrımında vadi biraz daha derinleşmişti.

Romanın girişinde, bu iki cümleyle başlayan ve yaklaşık iki sayfa süren uzun paragraf, metnin bütününün özelliklerini olduğu gibi taşıyor. Süslemeye, yersiz şiirselliğe elbette düşmeden, zengin betimlemelerle kurulmuş dili, Ormanda Bir Balkon'un en önemli biçim özelliği.

Süslemenin panzehiri

Süsleme, eskilerin deyişiyle edebiyat yapma, bir yazınsal metnin zehiridir, panzehiri de bizimkiyle aynı biçimde yazdığını sandığımız iyi metinleri okumak.

Ormanda Bir Balkon'u bu gözle okumanın çok öğretici olduğunu düşünüyorum. Şu cümle, sandığımızın tersine, bizim süslü cümlelerimizden bambaşka özelliktedir:

> Grange artık bütün camlarda ağarmaya başlamış olan şafağın loş aydınlığı içinde, ranzasında bir yandan öbür yana dönerek uyku mahmurluğunu uzatabildiği kadar uzattı.

Gereksiz sözcük yok ve ağarmak, şafak, loş, aydınlık gibi, kötüye kullanılmaya uygun sözcüklerin nasıl doğal biçimde kullanıldığını gösteriyor.

Bir cümlenin ve dilin süslü olup olmadığı nasıl anlaşılır? Çeşitli söz sanatları içinde kullandığımız benzetmelerin ve özellikle sıfatların, cümlenin anlamıyla nedensellik bağı olup olmadığına bakarak. Sözgelimi, "ağarmaya başlamış kalbimin şafağı" gibi sözler etmişsek eğer, ne yapıp edip ikinci okumada silip atmalıyız onları.

Betimleme yaparken kabına sığdıramadığımız söz elimizden –çoğu kez duygularımızdan– boşalırcasına çıkıyorsa –ki sıklıkla olur bu– ve anlatmak istediğimizi anlatamama basitliğinden kurtulmak istiyorsak, Julien Gracq'tan şunu örnek alabiliriz:

> Beyaz ve bulanık gökyüzü, uykulu yolun ıssızlığı, en küçük budakların hareketsizliği, bunları yaklaştıran dürbünün yuvarlak görüş alanında, insanı âdeta büyülerdi. Göz siperlerindeki ustura ağzı gibi ince iki dik çizgisiyle bu koca yuvarlak göz apayrı bir dünyaya açılmış gibi olurdu; beyaz bir ışıkla yüzen, dingin bir açıklıkla ortaya serilen, sessiz ve ürkütücü bir dünyaya.

Tam böyle bir ortam içinde tasarladığımız kişinin duygusu, yoğunluğu ve karmaşıklığıyla, sözü uzatmadan nasıl verilebilir, o da şu iki örnekte:

> Grange'la takımı bu ortamda kendilerini rahat, bir arada bulunmaktan memnun, sıcak ateşin etrafında zinde ve neşeli ama yine de dışarıdaki ürkütücü dünyanın gecesine açılan bu pencere ve oradan gelen yabanilik uğultusu yüzünden hafiften gergin hissederlerdi.
>
> Beyaz yolun iki tarafında, koca göğün altında artık fırtınalı bir kızıllıkla alev alev yanıyor gibi görünen ıssız baltalık ormanlar yayılıyor, Grange da çevresinde dünyanın bu kuşku dolu orman gibi huzursuz ve karanlık olduğunu ama önünde işte bu yolun bulunduğunu hissediyordu. Sanki Mona denizde açılmış bir yoldan geliyordu kendisine...

Grange'ın içinde bulunduğu durumu ve duygusunu doğrudan, birlikte olduğu insanlarınkini –ilkinde askerlerin, ikincisinde Mona'nınkini– dolaylı

biçimde veren bir duygu betimi. Bu, Mona'nın ne hissettiğini, ondan söz etmeden veren bir anlatım biçimi, ki sık sık başvurmak zorunda olduğumuz bir biçimdir.

Listeleme

Öykü ya da romanda yer yer listelemeler yapılır. Bir anlatım tekniği gibi kullanılır listelemeler. Bir mekânı, bir kişiyi ya da bir olayı bütüncül biçimde gösterebilmek için, adlar art arda sıralanır. Rastgele kullanmadan. Listelediğimiz adların birbirinin yerine geçecek, çoğaltıldıkça anlamları kalmayan adlar yerine, birbirini tamamlayan, her biri ayrıca katkıda bulunanlardan seçilmesi, doğru yöntemdir.

Sözgelimi, "masa, sadalye, sehpa..." dediğimizde, aslında aynı anlamı taşıyan sözcükleri sıralamış, aynı işlevi üç sözcüğe yüklemiş oluruz, yersizdir. Ormanda Bir Balkon'dan bir örnek alalım gene:

> Yatağın karşısındaki köşede, duvara çakılı iki demir çengele hamak asılmıştı; içinde birtakım moda dergileri, ağız mızıkası, bir çift kırmızı deri terlik, tırnak makası, yelpaze ve boynuzdan mücevher kutusu gibi işlenmiş büyük bir İspanyol tarağı darmadağın duruyordu.

Ya da listeleneceklerin her birinin betimlenmesiyle yaratılmış daha güçlü bir etki yaratmanın bir biçimi:

> Bu dümdüz ve uzun orman yollarının boşluğu, ormanları tünel gibi delen ve gizemli ışıkla parlayan bir göz gibi ufka doğru fersahlarca uzanan bu dallardan oluşmuş tonozlar, perde kalkıncaya kadar buralardan rızıklarını sağlamış olan oduncu ve kömürcülerin sönük ve kendi halindeki hayatçıkları için yapılmış değillerdi. (a.b.ç.)

En iyi öğrenme biçimi, yazmakta güçlük çektiğimiz bir durumun iyi örneklerini okumaktır. Atmosfer yaratmakta ya da bir duyguyu anlatmakta güçlük mü çekiyoruz, bunların iyi yapıldığı öyküleri ve romanları okumak en doğru yoldur. Sonra da yazdıkça öğreniriz.

Romancının Deneyimi

“Romancıların bir ayrıcalığı vardır, tarihçilerin

karakterlerini öldürecek karakterler yaratırlar. Bunun

nedeni, tarihçilerin anlattıkları kişilerin hayalet,

romancıların yarattıklarının ise kanlı-canlı

insanlar olmasıdır.”

Yaratıcı yazar teriminin karşılığının herkeste aynı olduğu pek söylenemez. Popüler roman ile nitelikli roman arasındaki ayrımın kesin biçimde yapılmasının olanaksızlığını düşününce, kime yaratıcı yazar ya da hangi tür yazıya yaratıcı yazı deneceği konusunda kuşkular hemen doğuyor.

Umberto Eco da Genç Bir Romancının İtirafları’nda, “Neden Homeros yaratıcı yazar sayılırken Platon’un sayılamadığını bir türlü anlayamamışımdır,” diyor. Aslında en iyi anladığı ayrımdan söz ediyor Eco, ama edebiyat kavramı söz konusu olduğunda bile kesinlikli düşünceler öne sürmekten kaçındığı için, pek çoklarından daha çok dinlemiyor muyuz onun sözünü?

Umberto Eco, kendisinden çok şey öğrenebileceğimiz edebiyat düşünürlerinin en önemlilerinden. Roland Barthes, edebiyat üstüne yazdığı yazıların kusursuz dilinin ve biçiminin kendisini roman yazmanın kıyısına getirdiğini ve çevresindekilerin de ondan roman yazmasını beklediğini dile getiriyordu. Eco çok geçmeden karşı kıyıya geçti ve milyonlarca okura ulaşan romanlar yazdı. Onun deneyimi yaratıcı yazının derinliğini ve o derin yapıların niteliğini zengin bir kültür içinde ölçme uğraşıyla oluştu.

Düşünmediklerimizi düşündürenler bizim için nerede durur? Değil mi ki bilmediklerimizi öğretiyor, göremediklerimizi görüyor, yapamadıklarımızı kolayca yapıyorlar, bir bakıma, tanrı katında. Somut ve gerçek bilginin sınırları çizilebilir, belli bir konuda bilinecekler onların bütünü öğrenildikten sonra tamamlanabilir, oysa yaratıcı yazının sonunu nasıl bulacaksınız? Yaratıcılığın genişliği ve derinliği arttıkça, sınırları gitgide genişleyen yaratıcı bilgiye bütünüyle ulaşmak da olanaksızlaşır.

Tasarı yapmak ve bir yaratıcı fikir

Her iyi romancının olduğu gibi, Eco’nun romancılık deneyimi de bir başka romancıya benzemiyor. İlk cümleyi yazdıktan sonra metni yazarak ilerleten ve romanını böyle bir yazma sürecinde kurgulayan romancının tutumuyla Eco’nunki aynı değildir. Romanlarını yazmaya başlamadan önce ve yazmayı sürdürürken sürekli belge topladığını, sözgelimi Önceki Günün Adası’nı yazarken bir geminin planlarını defterine geçirdiğini,

karakterlerinin yüzlerini çizdiğini anlatıyor Eco. Bu arada karşılaştığı herhangi bir şey ya da durum, eğer romanıyla ilgili bir ışık yakmışsa, onu hemen not ettiğini belirtiyor.

Bu tür tasarılar, Orhan Pamuk'un "düşünceli romancı" tipine uygundur. Düşünceli romancılar –tıpkı ataları Tolstoy, Gogol gibi– baştan yaptıkları tasarıya bağlı kalmayı önemser, hikâyeye ve kişilerine hâkimdir ve ayrıntılı tasarılar yaparken, romanlarını önce gerçek görüntüler biçiminde gözlerinin önünden geçirirler. Romanları sanki önce önlerinde yaşanmaktadır ve o resim ayrıntılarıyla tam olarak belirdiğinde, romanın yazınsal gerçeklik sorunu da çözülmüş demektir.

Bir yaratıcı fikir: Eco gibi yazarların çıkış noktası. Roman niçin yazılacaktır? Dünyayı değiştirecek bir sorunu çözmek için değil, ama önemli ya da önemsiz, bir fikre dayanır metnin kaldıracı. Düzen değişikliği de olabilir bu fikir, Gülün Adı'nda olduğu gibi, "bir keşişi zehirleme dürtüsü" de. İkisi de çekici. Sonunda romanın yazılma sürecini ikisi de aynı biçimde mi zorlar? Bir devrimi anlatmakla bir insanın iç dünyasındaki değişimi anlatmak: ilkinin yaratılmasının öbüründen daha zor olduğunu gösterir mi? Kesinlikle hayır, diye verebiliriz yanıtı. Her iki roman da sözcükler ve cümlelerle, bir kurguya bağlı yazılırken, yazarın aynı zoru göstermesini bekler ve bu eğer aynı düzeyde iki romandan söz ediyorsak, yaratıcılığın karşılaştığı zorun niteliği değişmez. Sonunda bir devrimi de, bireyin iç dünyasındaki sorunları da aşağı yukarı aynı sayfa sayısında, aynı sözcük sayısıyla anlatıyorsak, belki ikincisinin daha zor olduğu da söylenebilir.

Özellikle Umberto Eco, Orhan Pamuk ya da İhsan Oktay Anar gibi yazarları, bizim işimize gelen kalıplara sığdırmaya çalışmak, onları edebiyatın okuma tadı veren doğasından uzaklaştırıp, ne, nedir soruları çevresine sıkıştırmaktan hep hoşnut olan akademik düzeylere indirir. Roman söz konusu edildiğinde hep aynısını düşündüm: postmodernizm her ne ise, romancı onun olanaklarını kullanır, ama bu yazılanı ille de postmodern yapmaz.

Eco da, Gülün Adı'nda "metinlerarası ironi" ile "üst-anlatı" tekniklerini uyguladığının başından beri farkında olduğunu belirtiyor. Bu seçimlerin sınırı olabilir mi? Yaratıcı yazar, Don Quijote'den Eco'ya, neredeyse beş yüz yıldan beri uygulanmış bütün yazınsal tekniklerin mirasçısı olarak,

yazdığı metnin gereklerini karşılama yükümlüğünü yerine getirir ve bu onu herhangi bir şey değil, yalnızca kendisi yapar.

Anlam üreten bir düzenek

Yazınsal metinlerin yazarlarca okunmasıyla okurlarca okunması arasında belirgin bir ayrım da çıkıyor ortaya. Edebiyat dünyası içinde ilkelere, biçimlere, kalıplara uygun okunma, yazınsal metnin anlaşılmasından çok konumlandırılmasını sağlıyor da, okurların yaptığı okumalar o metnin nasıl olduğunu daha çok gösteriyor. Eğer yazar okurlarla yapıtı arasına girmezse, bunun daha çok böyle olduğu da söylenebilir.

“Metin, okurlarından kendi işinin bir kısmını üstlenmelerini isteyen tembel bir makinedir, yani yorum sağlamak üzere tasarlanmış bir araçtır,” diyor Eco. Dolayısıyla ne yazarın yazdığı metni açıklaması gerekir ne de okurların okudukları metinle ilgili yazarın açıklama yapmasını istemesi. Bu arada hangi okurdan söz ettiğimiz de önemli olur mu? Hem de çok. Çünkü yazınsal metin, dil dediğimiz araçla yaratıcı düşüncenin ortaya çıkardığı sıra dışı bir metindir ve her okurun elinde ayrı anlamlar kazanır; daha doğrusu, kimi okurların elinde değer kazanırken, kimi okurların elinde düpedüz harcanabilir. O zaman, durduk yerde okuru kutsamak yerine, okurdan çok okuma biçiminden söz etmek daha yerinde olur.

Sıradan okur, metnin gerçeğe uygunluğunu adamakıllı zorlayan, doğal reflekslere sahiptir sanki. Çünkü edebiyat kadar, gerçek olmayıp da gerçek olduğuna inandıran başka bir yaratıcılık ürünü yoktur. Demek yazınsal metnin kendiliğinden kazandığı bir nesnellik var ve bunu önce anlatılan hikâye sağlıyor; hikâye, okuru kendisine benzeyen, ama tanımadığı için merak ettiği insanların dünyalarına götürüyor; ama öbürü de dildir ve anlatılanı yerine sabitleyen dil olmasa, geçeklik duygusunun sağlamlaşması olanaksızlaşır.

Eco gibi, yazmakta olduğu romanın geçtiği mekânları ve zamanları gerçekte oldukları haliyle belleğine, kâğıda ya da elektronik bir aygıta kaydedip sonra yazmaya çalışan yazarların, tam da gerçeği, sözgelimi Zola’nın amaçladığı gibi yazmayı tasarladığını düşünmeyelim. Onların asıl amacı, ne yazacaklarsa, onların, gözlerinin önünde bir resim gibi canlanması, resmin eksik yerlerinin adım adım tamamlanması, böylece

yazılırken nitelikli bir betimlemenin önkoşullarının sağlanmasıdır. Yazınsal gerçeklik de böyle kurulur.

Edebiyatın gerçekle ilişkisi konusunda söylenmiş pek çok söz vardır, ama Dumas'nın söylediğini bilmiyordum: “Romancıların bir ayrıcalığı vardır, tarihçilerin karakterlerini öldürecek karakterler yaratırlar. Bunun nedeni, tarihçilerin anlattıkları kişilerin hayalet, romancıların yarattıklarının ise kanlı-canlı insanlar olmasıdır.”

Bunun parlatılmış bir edebiyatçı sözü olduğu düşünülmesin. Tarihçiler, gerçeği anlattıklarını öne sürerken, yüzlerce, binlerce yıl önce yaşamış insanları ne kadar gerçekten anlatabilirler? Bana kalırsa, günümüzden uzaklaştıkça gerçekten de uzaklaşarak. Düşünme biçimi gitgide yetkinleşen tarihçinin yazdığı tarih, gerçeğe yaklaşıp çoğunluk tarafından onaylandıkça gerçekten uzaklaşmaya başlar.

Oysa edebiyatçı, aynı insanlardan çıkarak yarattığı kurmaca kişilerde, hem gerçeğin işine yarayan ayrıntılarını kullanmış hem de eksik kalanları kanlı-canlı kişiler yaratmak için kendi ustalığıyla tamamlamış, böylece bizim göremediğimiz gerçekleri göstermiştir bize. Hiç kuşku yok ki tarihçinin altı yüz yıl önce yaşamış Fatih Sultan Mehmet figüründen çok daha sahicisini romancının Fatih Sultan Mehmet imgesi verir bize – tarihçininkinin de ancak bir imge olduğu da düşünülürse...

Eco, Madam Bovary ya da Anna Karenina'nın yazgısına ağlayan okuru değerlendiriyor. Gerçek olmayan kişilerin gerçek olmayan hikâyelerine ağlatan edebiyatın gücünü düşünebiliyor musunuz? Bildiğimizi varsaymadan, bunu yeniden düşünelim.

İnsanın Yazıdaki Yeri

Ölülerin sesleri
Sonsuza dek konuşacak benimle.
J.L. BORGES

Yaratıcı yazı insanoğlunun yarattığı dili kullanır. Yazınsal dilin kaynağını başka yerde arayamayız. Bu dil başlangıçta elbette işlevseldir, iletişim bağıdır. Dolayısıyla yazınsal değildir: doğal, süzülmemiş, arınmamış, dolaysızdır. Günlük konuşma dilimiz doğal dilin evrimleşip bize kalan biçimidir.

Neden sonra kendiliğindenliğe karşı koyan yaratıcısından aldığı güçle dönüşmüştür. Dilin, tarih içinde değişerek geldiği günümüzdeki yaratıcısı artık edebiyattır. Hem dilin hem de gelişen toplumsal ilişkilerin kazandırdığı yaratıcı yetiler insanın kişiliğini yenilerken, bireyliği de yaratıcı yazının gövdesine yerleştirir. Demek ki yaratım sürecinin ilk ucunda insan durur; ondan çıkan yazı insanı aşan bir dalga yaratarak açığa savrulur, güçlenir. Belki insan ve yazı artık başlangıçtaki gibi özdeşlik kuramayacaktır, ama bütün bütüne kopmaları da olanaksızdır.

Edebiyatın yaşamla barışık durabileceği yer, insanın yaşamdan süzülen ayrıntılarını yeniden anlamlandırdığı yerdir. Hermann Broch, “Yaşamın o zamana kadar bilinmeyen bir yanını keşfetmeyen roman ahlaka aykırıdır,” diyor. Bilinmeyen yerde, hep kendine özgü ayrıntıların yarattığı zenginlik vardır.

Elbette edebiyatın doğayla kurduğu ilişkiden de söz açılabilir. İnsanın doğayla barışı ve savaşı, bazen doğrudan, bazen yan anlamlarıyla ve etkileriyle roman sanatının hep bir parçası oldu. Ne ki, insanın toplumsal davranış alanlarından ve bireylik savaşımı içinde kendini yeniden yaratıp yücelten özel davranış biçimlerinden söz ediyor Hermann Broch. İnsanı yazının o güne dek göremediği bir yerde yakalayan yazarlardır edebiyatı yücelten. Düzayak yaşam yerine, ayrıntıların benzersizliği...

Bu duyarlığı göstermeyen yazar hangi ahlaka aykırı düşmektedir? Topluma karşı ahlaktan söz edilmiyor; kendine karşı ahlak da ikincildir burada. Değil mi ki Broch da, yazarın değil, yazınsal yapıtın (romanın)

ahlakını sorguluyor, kişilerin değil de yazının ahlakını sorgulamaktır asıl olan.

İnsanın o güne dek bilinmeyen yanlarını keşfeden roman, elbette kendisiyle barışık da kalır. Roman sanatının yükseliş döneminin büyük yazarları ahlakın bu ilkesini gördükleri gibi, ömürlerini de göstermekle geçirmişlerdi. Edebiyatın gizilgücü de yaşamın biricik kalan uçlarını yakalamakta ustalaşmıştır.

Dostoyevski'nin büyük bir ruhçözümleyici oluşu, onun insanı anlamayı edebiyatın tek amacı olarak görmesinin sonunda kazanılmış bir yetiydi. İnsanın çevresinde ve iç dünyasında yaşadığı ve yaşattığı fırtına, romanlarının tek konusuydu. İnsanların birbirleriyle ilişkilerinin alabileceği boyutlar belki de hiçbir yazarı Dostoyevski kadar ilgilendirmemişti. Edebiyatın ilk ve başlıca konusunun insan oluşunun nedenleri onun romanlarında bulunabilir. Suç ve Ceza'nın Raskolnikov'u, Dostoyevski'nin, insanı edebiyatın başlangıcına koyuşunu anlatır. İnsanoğlunun ilkel yaradılışıdır Raskolnikov; onun deneyiminde sıradan insanın kendini bulması beklenemez; ama bireyliğin kökenindeki çaresiz sapkınlığı da hangi roman kahramanı Raskolnikov kadar acımasız biçimde çıkarmıştır açığa? İnsanın varoluşunda doğadan gelen yabanıl ruhu şaşırtıcı bir sertlikte anlatırken aslında insana duyduğu tapıncı dile getirmektedir Dostoyevski. En çok bağlandıklarımız, nefretimizi de kendilerine en çabuk çekenler midir? Dostoyevski'nin romanları, insanın edebiyatın yaratıcısı olduğunun tanıtlar.

Modern roman elbette Dostoyevski'nin ve ötekilerin kalıtını aldı, ama edebiyatın da, insanın da değiştiğini göstermek istiyordu. İnsanı kalabalıkların ve kabalıkların elinden çekip kendi odasına kapattı. Orada yeni bireyliğini ve benliğini buldu insan. Modernizmin bitişiyle birlikteyse, insan da anlatının arka odalarına çekilmeye, karanlıkta yaşamaya başladı. Yeni zamanın yazınsal yetkesi karşısında, modernizm sonrasını kişisiz yaşamaya başladı edebiyat.

Elbette Balzac'ın İnsanlık Güldürüsü biteli çok olmuştu; Dostoyevski'nin, insanı içinde bulduğu acılar çukuru insanlığın kendisiyle yüzleşmesini sağlamıştı, ama çukurları kapamak gerekiyordu; Tolstoy'un, büyük serüvenleri büyük kişilikleriyle karşımıza getirdiği romanları da o büyük hayatların bitişi yüzünden geride kalmıştı...

İnsan, yaşadığı dünyanın tanımlanamayacak kadar güçlü bir parçası değil midir? Yaşadığımız dünya'dır insan. Doğada ve toplumda bu denli bire birdir bulacağımız ilişki. Kendiliğinden toplum, oluşum ve işleyiş biçimiyle doğadandır. İnsan da bu doğadan toplumun oluşum ve işleyiş biçimiyle özdeşleştiği yerde doğadandır; toplum ile bire bir örtüşme içindedir başlangıçta. Demek ki klasik ve geleneksel gerçekçi romanda, yazının tahtına kurulmuştur insan.

Günümüzün yenilikçi edebiyatındaysa, roman kahramanları bütün bütüne başkalaşmıştır. Artık yeni kahramanlar gelmiyor. Tipik kişiler yok olurken, antikahramanlar romanda daha çok yer tutmaya başladı. Niçin? Önceden yeterince kendilerini bulamadıkları, günümüzün sıradan bireylerinde hep bir antikişilik (dolayısıyla antikahraman) olarak ortaya çıktıkları için. Romanın asıl eksenindeyse, birbirine benzemez sayısız kişiliğin bireylik savaşları bulunuyor.

Aslında Dostoyevski'nin Raskolnikov'unun ya da Stavrogin'inin; Balzac'ın Lucien de Rubempré'sinin; Stendhal'in Julien Sorel'inin bugüne dek okunageldiği gibi okunamayacağı da belirtilebilir. Onlar eskiden birer tip'ti, baş kahramandı, erişilmez roman kişileriydi. Belki eskiden öyle okunmaları doğruydu; başka türlü bir okuma biçimine yatkın değildi zamanın okuma biçimi.

Oysa bugün –büyüklüklerini elbette tartışmadan– onların da birer roman kişisi, birer antikahraman olarak okunmalarının daha doğru bir alımlama ve anlamlandırma biçimi olduğunu sanıyorum. Bu tür bir okuma, büyük romanları daha doğru anlamamıza yardımcı olabileceği gibi, yeni bir okuma biçimi edinen kuşaklarca başka türlü algılanmalarına da yol açacaktır. Dün kahraman olan Kirilov, bugün antikahraman olmamış mıdır?

Bu yoruma dayanarak günümüzün yeni romanı, geleneğe bağlılığın yanı sıra, onu yadsıma yoluyla da roman kişilerine gerçeklik kazandırıyor. Demek ki günümüz romanını günümüze uygun bir gerçekçilik, bu romanın kişilerini de gerçeklikleri olan yazınsal kişilikler olarak düşünebiliriz. Yoksa ister istemez tıkanıyoruz.

Edebiyat, hiç de gereksinim duymadığı saflaşmalara savrulurken, bir arada düşünülüp okunması olanaksız görünen uçlara tutunuyor. Sözgelimi aynı zamanda hem Nâzım Hikmet'i hem de Ece Ayhan'ı sevebilmenin

nedenleri kimilerince anlaşılamıyor. Esendal ile Sevim Burak'ı aynı masaya koymak güçleşiyor. Dolayısıyla Çehov'in yanına da Borges uygun düşmüyor.

Modernizmi saltık bir yenilenme kategorisi olarak görenlerle gerçekçiliği dogma olarak alanlar ya da postmodernizmin klasik romanı yiyip bitirdiğini öne sürenler arasında bir ayrım yapmak güç. Yapılsa da anlamı nedir bu saptamaların?..

Asıl konumuz insan'dan kopmayalım. Milan Kundera'nın Şaka romanının kahramanı Ludvik, herhangi bir durumda bir yakınını ölüme gönderebilen varlık olarak niteliyor insanı. Okuduğum en güzel sözlerden birini yazmış Kundera. Bu cümlenin çağrışımlarında yüzen okur, edebiyatı da doğrudan insandan çıkıp insana dönen bir sanat olarak görecektir.

Edebiyatın niçin varlıklı insanlardan çok, yoksulları ve yoksunları konu ettiği de burada düşünülebilir. Bizim edebiyatımızda da bir işadamının roman kişisi olarak seçilmesi hep sözü edilmeye değer bir durum oldu. Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi romanındaki sanayici Ferit Sakarya, farklı kişiliği yanı sıra, "ulusal sanayici" kimliğiyle romanın en çok tartışılan yanlarından olmuştu.

Edebiyat niçin güçlülerin değil de, güçsüz insanların sanatı olmuştur? Dahası, mutluluktan değil de mutsuzluktan; sorunsuzluktan değil de sorunlardan; sevinçlerden değil de acılardan çoğalmamış mıdır edebiyat?

Öteden beri düşündüğüm bu soruların bir karşılığını Paul Watzlawick'in Mutsuzluk Kılavuzu'nda gördüm. Onun şu sözlerinin benzerini düşünüyorum:

> Felaket, trajedi, yıkım, facia, suç, cinayet, günahkârlık, çılgınlık, delilik, tehlike... dünya edebiyatının büyük yapıtlarının konusu bunlardan ibarettir. Dante'nin Inferno'su, Paradiso'suyla karşılaştırılamayacak kadar kusursuz ve dahiyanedir. Aynı şey Milton'un Paradise Lost'u için de geçerlidir. Yazarın Paradise Regained'i bu yapıtıyla karşılaştırıldığında kuru, yavan, tatsız kalır. (Hofmannsthal'ın) Jedennann adlı lirik oyununda kahramanın çöküşü insanı kapıp götürür, sonunda onu kurtaran melekler ise

> insanın üzerinde berbat bir etki bırakırlar. Faust I, ağlatır; Faust II, esnetir.

Bizim romanımızda Aşk-ı Memnu’dan Sultan Hamid Düşer-ken’e, Bereketli Topraklar Üzerinde’den Anayurt Oteli’ne, Demirciler Çarşısı Cinayeti’nden Hayır...a, Benim Adım Kırmızı’ya, Yağmur Hüznü’ne... günahkârlık, yoksulluk, baskı, yarılma, ölüm, cinayet başlıca izlekler olarak seçilmiştir ve anlatı edebiyatımızın dokusu yoksunluk ve acıyla örülmüştür. Çünkü sorunlar yazıya yaratıcılık kazandırırken sorunsuzluk daha çok, tekdüzelik üretiyor.

Edebiyat bazen ormanın bir köşesine çekilebilir elbette; bir başına, bütün ilişkilerden kendini yalıtlayarak var olmanın bir biçimini seçebilir. Bunun dışında edebiyat, insanı (okuru) etkilemeyi, yazarın yarattığı dünyadan ona uzanan köprüler kurmayı amaçlar. Böylece yazarın ötekilerin dünyasından beslenerek büyüyen yaratım süreci, okurun da ötekileri düşünmesine, anlamasına yol açar. Edebiyat, değil mi ki insanın kaydettiği bütün sıçramalara bir karşılık vererek yaşayıp gelişmiştir, bugün de elbette o sürecin uçlarında bulunmaktadır. Aslında yaratıcı yazıyla insanın düşünsel ve duygusal dünyası üstünde etkinlik kurmayı, ona egemen olmayı amaçlamaz mı? Bu özelliği sanırım bugün de geçerlidir.

Borges, “İlkel insan ve çocuk için düşler, uyanık yaşamın öyküleridir,” diyor. Demek ki insan geliştikçe gerçek yaşamdan çıkan kurmacaya varır. Yaratıcı yazı, düşlerin yerine sanatçının düş kurma biçimi olarak kurmacayı yarattı, yaşamı kurmacaya dönüştürdü, insan, ilkellikten ya da çocukluktan koptuğunda, kurmaca gerçekliğin ortasına düşmüş oldu.

Burada gene de bir açmaz var, çözülememiş: yaşam ile yaratıcı yazının çarpışmasından, sonunda yaşam kazanır. Yüz yıl önce de böyleydi bu, bugün de. Demek ki insanın yaratıcı yazıdaki yerinin vazgeçilmezliğini konuştuğumuz zaman bile yazıdan vazgeçilebileceğini, ama insandan vazgeçilemeyeceğini kabul etmek zorundayız. Bu değer çatışmasında yazının yeri insanın ardı sıra gelir.

Joyce Carol Oates’un, bir annenin çocuğunu öldürme duygusunun acımasız şiddetini anlattığı “Hafifletici Nedenler” öyküsü, Ludvik’in sözüne yazınsal gerçeklik kazandırmanın çarpıcı bir örneğidir. Küçük çocuğuna karşı suç işleyen (çocuğunu ölüme gönderen) annenin yaşadığı

sarsıntı, insanın sanki gerçek yaşamdan süzülen doğasını yansıtır. Burada edebiyat, gerçekten yaşandığında rastlanabilecek sarsıntıların ancak herhangi bir biçimini aktarabilir, ama gerçekten yaşanan şiddeti aktarmakta gene de yetersiz kalacaktır. Yazı, yaşanana yeni anlamlar katarken gerçek yaşamın gölgesinde kalmaktan kurtulamaz.

Gerçek yaşamın gölgesinden kurtuldukça insanı da bulunduğu yerden çekip çıkaran romanın, yazınsal kişiliğe dönüştürdüğü insandan kendini kurtarması olanaksız değil mi? Yaratıcı yazının geleceği, insanın yaratıcı yazıdaki geleceğiyle örtüşecektir. Yazı, insanı sonsuza dek temsil edebilecek en köktenci güçtür. Ölülerin yaşadığı tek mekân, insanın anayurdu olan dildir.

Yazar, Nasıl Yazar?

Bir mimari beceri: kişi yaratma sürecinin adım

adım tamamlanması, tuğlaların bir yapı oluşturacak

biçimde üst üste konarak düzenlenmesi, öykücünün

de, romancının da ödevidir. Öykücü mikro öğelerle

çalışırken, romancı gözle görülür öğeleri düzenler.

Yazarın yarattığı kişiler, aslında gerçek kişilermiş gibi olduğuna göre, onların dış görünüşlerinin altında bir insan kalbi attığını söylüyor Balzac, bir de felsefe yattığını ekleyerek. Sanırım bu ikincisi daha önemli.

Yaratıcı yazar, bir kişiyi romanın ya da öykünün içinde tasarlarken, öncelikle bir kişi yaratmayı mı amaçlar, yoksa bir sorunu dile getirmeyi mi? O ya da bu, denemez belki; yazınsal kişilerin yaratım süreci hem en zorlu hem de sonuçları bakımından en benzersiz deneyimlerin alanıdır, ama yazarın yazdığı öykünün ya da romanın eksenine aldığı sorunu, doğrudan değil de dolaylı biçimlerde var etme çabası, pek çok bakımdan çok daha önemli bir deneyimdir.

Yazarın Kuramı–Eserimi Nasıl Yazdım? adlı derlemede, Savaş ve Barış'ın yaratım sürecini anlatırken, kadın ve erkek kahramanlarını, 1805 ile 1856 yıllar arasındaki tarihsel olaylar boyunca izlediğini anlatıyor Tolstoy. Böylece geçen zamanlara göre kişilerinde nasıl bir değişim göstereceğini arıyor.

Elias Canetti de, Körleşme romanının kahramanı Therese'nin tümüyle gerçek bir kişiden kaynaklandığını belirtiyor; bununla da yetinmeyip roman kişilerini gerçeğe tam uygun biçimde tasarlayabilmek için, binlerce akıl hastasının yaşadığı hastaneye her gün gittiğini anlatıyor. Yazınsal kişileri gerçek hayatta bildiğimiz insanlar gibi tasarlama kaygısı, onları sürekli gerçek hayatın verileriyle beslemeye zorlar yazarı. Esinlendiği gerçek kişilerin bütün özelliklerine gerek duymaz elbette, ama seçtiği özelliklerin gerçeğe uygunluğundan vazgeçemez yazar.

Turgenyev de romanlarını yazmaya hayalinde beliren ya da gözü önünde bulunan kişilerin belirgin özellikleriyle başlarmış. Kendisinden başkalarını yazmaya başlayan yazar, hiç kuşku yok ki en iyi tanıdığı kişileri öncelikle seçer. Peki bu tutumun geleneksel anlayışlarla sınırlı olduğu söylenebilir mi? Tolstoy, Turgenyev ya da Henry James için geçerli olan gerçek-kurmaca ilişkisi, Virginia Woolf ya da bir günümüz yazarı için de aynı mıdır?

Toplumsal hayatın ya da kişilerin içinde bulundukları ortamın, kişilerin önüne çıkmasını istemiyor yazar. Önce anlatının içinde geçtiği ortamı ya da hikâyeyi kurgulayıp kişileri sonra tasarlamak, yazınsal gerçekliğin topal kalmasına neden olur mu? Bu soru yaratım sürecinde yazarı sürekli uğraştırır. Öte yandan, kişilerin bulunmadığı bir anlatı olur mu, sorusu da var.

Henry James, “Romanın, temel işlevi insanların başından geçen olayları anlatmaktır; kitap ne kadar kapsamlı ise, olaylar da o ölçüde büyük olacaktır,” diyor ve romanın öyküsünden söz açarak şöyle tamamlıyor: “Bir öykü kesinlikle daha başlangıçta kişilere gerek duymuyorsa, ben ona iyi bir öykü gözüyle bakmam pek.”

Bu düşüncenin bu kesinlikteki egemenliği yaşandı elbette, aşıldığı da söylenebilir. Gelgelelim, ben bugün de romanın kişisiz olabileceğini pek düşünemiyorum. Yalnızca bir sorunu, bir düşünceyi kurgulayan, belirsiz kişiler çevresinde oluşan roman olur elbette, vardır da, ama bunların ayrıksı olduğu da söylenebilir. Roman, öte yandan, kişiyi ilk sahneye çıkardığı andan başlayıp romanın sonuna dek pek çok kişilik özelliğinin bireşimini kurarak tamamlayabilir; bir kişinin ömrünün büyük bölümünü, onun içindeki bir dizi olaya dayanarak anlatabilir. Romanın, kişilerini ortaya ilk çıktıkları noktadan alıp bambaşka bir noktaya götüren olanakları, onun hayatın oldukça geniş kesitlerini, önemli dönemlerini içselleştirebilmesine de olanak verir.

Selim İleri, Her Gece Bodrum’un yazılma sürecinde tuttuğu günlüklerinden birinde, romanın ilk yedi bölümünü yeniden yazmaya başladığından söz ederek, “Kişilerden herhangi birinin bir davranışını anımsayamamışsam, bu, romanı yaşamamış olduğumun kesin kanıtıdır,” diye yazıyor. Romancının terk edemeyeceği içgüdüdür roman kişisiyle yaşamak, öykücüyü ilgilendirmeyen.

Öykünün hayatın anları, ayrıntıları, küçük kesitleri içinden çıkıp kendini onlarla sınırlı tuttuğunu düşününce, onun kişilerle ilişkisinin romandan oldukça farklı olduğu çıkıyor hemen. Öykü yazarı, yarattığı kişilerin roman kişilerinden bambaşka olduğunu baştan bilerek tasarlar yazacaklarını. Kısa öykü, anlattığı kişiyi yalnızca bir iki özelliğiyle göründüğü yerden sonra, birkaç sayfalık metin içinde daha hangi özellikleriyle tamamlayabilir ve ne

anlatabilir? Yazınsal bir kişilik, birkaç sayfa içinde tastamam bir kişilik olarak doğabilir mi?

Öykücünün kişi yaratma süreci, bir kişiliği pek çok özelliğiyle birlikte var etmek değil, onun bir an, küçük bir kesit içinde yaşadığı, yaşayabileceği neyse, o kadarını tasarlamakla sınırlar kendini. Demek bir duygu, düşünce, bir sorun, ama önemli ve herkesi ilgilendirmesini aramaksızın, çoğun önemsiz, sıradan, bireylik sınırları içinde kendini gösteren... Kişiler de anlatılan yanlarıyla çıkar ortaya ve onunla sınırlarlar kendilerini.

Bir mimari beceri (Turgenyev kullanmış): kişi yaratma sürecinin adım adım tamamlanması, tuğlaların bir yapı oluşturacak biçimde üst üste konarak düzenlenmesi, öykücünün de, romancının da ödevidir. Öykücü mikro öğelerle çalışırken, romancı gözle görülür öğeleri düzenler.

Henry James de The Ambassadors romanının yazılma süreciyle ilgili olarak bu mimari beceriden söz ederken, “Buna göre, okurla ilişkiyi, romanın yapısını özenli bir sabırla, daha önce söylediğim gibi, tuğla üstüne tuğla koyarak yükseltirken kuracaktım,” diyor. “Şimdi teker teker bakınca, büyük bir dikkatle birbirlerine bağlayıp iyice sıkıştırdığım bu tuğlaların (ve bu arada onlara yaptığım ufak tefek süslemelerin, eklemeler ile buluşların) sayısı neredeyse sınırsızmış gibi geliyor.”

Yazarın baştan yaptığı tasarılar hep bu temel öğeler üstüne kurulur. Onlarla baş etmeli ki, öteki öğelere gelsin sıra. Bir kişiyi yaratma uğraşı, yalnızca ona bakarak yaşanmaz. Bu arada tümü gene onu tamamlayan pek çok öğe var: öteki kişiler, nesneler, ilişkiler, çatışmalar ve çelişkiler: tümü de hem kendilerini anlatır hem de karşılarındakilere ilişkin ipuçları verir.

Bir başlangıç yapmak, bütün tasarının ilk önemli basamağı gibidir. Hemen her zaman zordur. Başladıktan sonra gerisi gelir elbette, ama o başlangıç için bazen uzun süre düşünmek, bazen başka kitapları karıştırıp içlerinden geçmek gerekir. Özellikle bu ikisidir en doğru başlangıç için gereken sözcükleri art arda dizen. “Hepimize, bir gün (sabah, öğlen ya da akşam) ‘bir şeyler’ görünür,” diyor Ferit Edgü. “O andan yola çıkarak yapıtını kurar, geliştirir ya da sonuçlandırır.” Bir anda geldiğinde o başlangıç fikri, hemen bir yere kaydetmek gerekir ki, büsbütün unutulmasın.

Canetti de tasarladığı bir roman kişisini kafasında sürekli geliştirip oluştururken, sık sık Stendhal'in Kızıl ve Kara'sından bölümler okuduğunu anlatıyor. En sıkı yöntemlerden biridir bu. Bazen o beklenen sözcükler bir türlü gelmez ya da bir öykü fikri için saatlerce, günlerce beklemek gerekir. Sürekli yazanlar için zaman kaybı. Oysa başucu yazarları ve kitapları, yazarın en yakın yardımcısıdır. İster yazmaya yeni başlasın, ister kırkıncı yılını kutlasın, her yazarın sık sık dönüp orasından burasından karıştırdığı, birkaç paragraf okuyarak kafasındaki düğümleri çözdüğü yazarları ve kitapları vardır.

Öte yandan, önceden yapılan tasarılar, planlar, onlarla ilgili tutulan notlar, sonunda yazarın eli kolu gibidir. Ursula Le Guin de defter tuttuğunu anlatıyor: “Bu defterlere öykü fikirleri yazar, tıpkı birer kemikmişler gibi onlara homurdanırım, çiğnerim, çoğu kez gömer, sonra kazıp yeniden çıkarırım. Bir şey yazarken, hele bu bir romansa, karakterler hakkında notlar da düşerim.”

Kenzaburo Oe ise okuduklarını unutmamak, böylece onlardan son kertede yararlanabilmek için kartlara notlar aldığından söz ediyor.

Yazarın yaratım sürecinin herkesçe paylaşılan yanları edebiyatın gerçek hayatın üstüne nasıl çıktığını gösterirken, pek konuşulmayan gizli yanları da var...

Yaratıcı Yazının İçinde Yaşamak

Yazmaya geç başlayanların sayısı pek çoktur. Günlük

hayatın çetin koşulları geç kalanların moralini de

olumsuz etkiliyor. Ama bunun da iyiye yorulabilecek

bir yanı var: Gecikme boyunca biriktirilenler erken

yaşlardakilerden her zaman daha çoktur.

Yaratıcı yazının dolambaçlarında yalnız kalmak çıkışı bulmayı geciktirebilir. Bu durumda yapılacak en doğru seçim, eski ustalardan yol arkadaşları bulmaktır. Ne ve nasıl yazacağınızı görmek için kimi yazarlara ve kitaplara gereksinim duyuyorsanız, hiç kuşkunuz olmasın ki doğru bir karar veriyorsunuz.

Kendi anlayışınıza, beğenilerinize, yazdıklarınızın adım adım ortaya çıkardığı dünyaya yakın bulduğunuz yazarları ve kitapları yanı başınızda tutmak; her sıkıştığınız anda onlardan birkaç paragraf okuyup yazmaya başlamak; bu arada yazdıklarınızın nasıl olduğunu anlamak için onlarla kendinizinkileri yan yana koyup karşılaştırmalı okumalar yaparak yazmayı sürdürmek, sonunda başkalarına duyduğunuz gereksinimi ortadan kaldırırken yazdıklarınız hakkında kendi kararlarınızı vermenizi sağlar.

Ara sıra Virginia Woolf okurum ben. Okuduğum kitaplarından birkaç sayfa. Mrs Dalloway'i açıp birkaç paragraf okuduktan sonra, roman nedir, nasıl yazılmalıdır sorularını o günkü düşünme biçimime göre yeniden düşünür, sonra yazmaya başlarım. Bir araya topladığım, yeri geldiğinde satır aralarını okuyarak düşünme biçimimi bilediğim bir grup yazarım var böyle. Dahası, bunun bir yazma yöntemi olarak içselleştirilebileceğini sanıyorum. Nasıl yazmalıyım, sorusuyla karşılaştığım herkese de bu yöntemi, önce kendi yazarlarını ve kitaplarını seçerek başlamayı öneriyorum.

Seçtiğim yazarlar da benim büyük yazarlarım. Onlar çoğu kez yalnızca yazdıklarıyla durur yanımda, bazen de kişilikleriyle. Virginia Woolf söz konusu olduğunda, onun kişiliğinden ve yazar kimliğinden etkilenmemek, neredeyse onunla birlikte yaşamamak mümkün mü? O, insanın bireylik savaşını yücelttiği, bizimkinden bambaşka zamanları yaşadı elbette, ama seçtiğimiz yazarlarımızın hayatlarını okumak, belki bu arada onlara özenmek, yazmayı daha düzenli ve sıkıdenetimli bir uğraşa dönüştürmek için de gerekir.

Virginia Woolf da, “Her gün yazın, özgürce yazın,” diyor, “ama daima büyük yazarların büyük yazılarıyla mukayese edin yazdıklarınızı.”

Kendi yazdıklarını seçtiği büyük yazarlarınkilerle karşılaştırmanın kimilerini yolun başında ümitsizliğe düşürebildiğini görüyorum. Ulaşılmaz örnekler varsa önümüzde, biz ne yazacağız!

Gelgelelim, iyi eleştiri nasıl iyi kitaplardan çıkarsa, yazarın kendi iç eleştiri gücünü kazanabilmesi de her zaman iyi edebiyatla kendi yazdıklarını karşılaştırarak oluşur.

Demek ki ıssız adaya giderken hangi kitapları yanınıza almayı düşünürseniz, yazarken her takıldığınızda rastgele açıp küçük bir bölümünü okuyacaklarınızı o kitaplardan seçmenin ne büyük yararı olduğunu görebilirsiniz.

Virginia Woolf yazar adaylarına, “Kendiniz olmak,” diyor, “her şeyden daha mühimdir.”

Yazmaya başlarken, yaratıcı yazının dolambaçlı yollarını seçenlerin tek çıkar yoludur bu. Yoksa yazdıklarınızdan hoşnut olmanız da zor. Birçok kez yinelediğim gibi, elbette kendi yazarlarımızı seçmek de var bunun yanında.

Virginia Woolf bir yerde, “Bir süre Shakespeare okuyup kasları rahatlatmak lazım,” diye not düşmüş günlüğüne. Bir süre Virginia Woolf okuyup yaratıcı düşünce yetilerimizi hatırlamak, çalıştırmak gibi. Ya da Çehov, Julio Cortázar, Raymond Carver, Juan Rulfo, John Fowles ve ötekiler, kimi kendi dünyanızın yoldaşı görüyorsanız onları. Yeter ki farkında olmaksızın da olsa, öykünmeden. Bunun da ilacı yok, iç eleştiri ve iç disiplin koruyucu bir kalkan olabilirse, ne âlâ, her koyunun kendi bacağından asıldığı bir uğraş alanı bu. Başka türlü yazmayı hiç düşünmeyelim.

Virginia Woolf’tan Yazarlık Dersleri, “Yedi Derste Yazma Sanatı” altbaşlığıyla hazırlanmış kitaptaki derslerin başında: çalışmakla başlar her şey.

Yazmaya karar verdiğiniz anda kişisel hazırlık da başlar. Yazar adaylarına önce kendi bilinçlerinin dışına çıkmayı öneriyor Virginia Woolf. Sonra da hayallerin, bilinçaltı dünyasının boşluklarını ve çatlaklarını doldurmasına izin verecek bir esneklik kazanmayı. Yazdığımız metnin yazınsal, yani kurmaca, yani gerçek olmayan, ama yazınsal bir gerçek yaratmayı amaçlayan, dolayısıyla hayallerin ve düşlerin tasarımıyla birleşen bir

yapıntı olduğunu bildikten sonra, yaratıcılığın önündeki engeller bütün bütüne kalkmış sayılır.

Virginia Woolf, başlangıç aşamasında yazmayı çok ciddiye almaktan söz ediyor elbette, ama bu arada, yazılanların olabildiğince serbest bırakılmasını, kendi sınırlarını kendilerinin çizmesini, onlara asla ket vurulmaması gerektiğini belirtiyor. Gelgelelim, belki bugün, yazılana karşı onunkinden biraz daha katı davranılması gerekebilir. Yazının özgürlüğüne yersiz müdahalenin sonucu herhalde olumsuz olur, ama bu arada yaratıcı yazının öykü ve roman dolaylarındaki verimi de artık baştan sıkıdenetimi gerektiriyor. Bir edebiyat dergisine gönderilen ürünlerin ya da bir yayınevine gönderilen kitap dosyalarının çokluğu, yazılanlara son biçimlerini verirken kusursuzluk arayışını zorunlu tutuyor.

“Yaşanmış olanın önemli olduğu yerde hayali olanı yazmayı tercih ederim,” diyor Virginia Woolf. Yaşanmış olanı yazarken yazarın kendini herkesçe yazılabilecek olanın yanında bulduğunu söyleyebilir miyiz?

Değil mi ki gündüz rüyaları ortaktır, yaşananın karşısındaki duruş biçimi, yazarların sayısınca da olsa, farklılıkların değil, aynılıkların daha belirgin olduğunu gösterir. Üstelik yazınsal metinlerin çokça gündüz rüyası olması, onların gerçekliğini bozmaya da başlayabilir. Sonunda gerçek hayat, doğal haliyle özgün değildir. Ona özgünlüğünü veren, yazarın bakış açısının özgünlüğüdür ki, gerçeği başkalaştırıp yazınsal bir gerçeğe dönüştüren sürecin katalizörü, kurmacanın çağırdığı hayallerin gücü ve yazıya kattıklarıdır.

Truman Capote, “Virginia Woolf kulağa hoş gelmeyecek hiçbir kötü cümle yazmamıştır,” diyor. Bir yazar için söylenecek en güzel sözlerden biri. Yazdıklarımızı sesli okuduğumuz zaman sözcüklerin anlamı kulağımızı daha iyi doldurmakla kalmaz, sesler, sözdiziminin ritmi de kendini hemen belli eder. Bu sesli okumadan sonra cümlelerin akortları yapılır ve yazdığı cümleleri Virginia Woolf’unkilerle karşılaştırmaktan korkmayan kazanır.

Hemingway de yazma güçlüğünden söz eden yazar adaylarına, gidip kendilerini tavana asmalarını öneriyor, sonra da kendi elleriyle ipi kesmelerini. Böylece hiç değilse yazılacak bir ipe çekilme hikâyesi olur ellerinde, diyor. Gerçekten de edebiyat ancak böyle yaşanırsa istenene ulaşılır, bunu biliyoruz belki, ama sonunda geç başlamışsak eğer, yitirilen

yıllara hayıflanmakla, genç yaşlarda da önümüzdeki anıtsal örnekler karşısındaki yılgınlığımızla geçebilir zamanlar.

Yazmaya geç başlayanların sayısı pek çoktur. Günlük hayatın çetin koşulları geç kalanların moralini de olumsuz etkiliyor. Ama bunun da iyiye yorulabilecek bir yanı var: Gecikme boyunca biriktirilenler erken yaşlardakilerden her zaman daha çoktur.

Dolayısıyla edebiyat zamanı, edinilen birikimin katsayısınca gerçek zamandan eksiltir. Doğru okumalar ve seçimlerle bu süre kısalabilir. Orada kendine ait bir oda, yazarın gerçekleşmesini beklediği düşü olduğu kadar, yaratıcı yazının özünü anlatan bir metafor gibidir. Yalnızca masasında yazılan değil, kendine ait yazının dünyası da olan o oda, yazara kendinden başka hiç kimseye gereksinimi olmadığını hatırlatır. Yaratıcı yazının asıl dostunun kitaplar olduğunu...

Nasıl Yayımlayabilirim?

Önüne gelen dergiye saldırmadan, kendi edebiyat

anlayışına en yakın dergiyi seçerek; bir anda birçok

dergide birden yayımlamak yerine, seçici davranarak

yazdıklarını yayımlatma çabası, ona baştan

kararlılık kazandırır.

Yazı yazmaya başladığım zaman onları ne yapacağımı da düşünmeye başlamıştım. Yazıp yazıp bir köşeye koymakla yetinecek miydim, yoksa onları yayımlatmak için girişimlerde bulunmalı mıydım? Bu iki seçenek arasından çıkmak o denli kolay değil. Sonunda, kendim için yazmıyor muydum?

Kendi için yazmak.

Yeni yazar adayları için düşünmesi kolay olmayan, ama tam anlamıyla ulaşılması neredeyse olanaksız bir yazma ilkesi. Sonunda yazdıklarınıza tamamıyla kendi eleştiri gücünüzle karar vermenin yanında, edebiyata belki günlük hayatta karşılığını bulamayacağımız bir yücelik vermek. Değil mi ki yazdıklarınızı yayımlıyorsunuz, “kendim için yazıyorum” sözünü de havada asılı bırakmış oluyorsunuz. Kaçınılmaz bir son. Elbette sorun da değil. Bu arada yazdıklarınızı başkalarının okuyacak olması, sizi daha sıkı bir özdenetime zorlayacaktır.

Gelgelelim, kendi dışında eleştirmen, usta, bilici aramayan yazar adaylarının sonunda yazarlığın özündeki cevheri ellerinde tutacaklarına da hiç kuşku yok. Kendi yazdıklarının iyi mi kötü mü olduğuna kendi karar veren yazarın, yazdıklarını yayımlama aşamasına geldiğinde bunu yalın ve ilkeli biçimde yapacağı da bellidir. Önüne gelen dergiye saldırmadan, kendi edebiyat anlayışına en yakın dergiyi seçerek; bir anda birçok dergide birden yayımlamak yerine, seçici davranarak yazdıklarını yayımlatma çabası, ona baştan kararlılık kazandırır. Bir edebiyat yazarının ilkeleri de olması gerekir, değil mi.

Kaldı ki, kolay yazan biri değilseniz, yazdıklarınızı yayımlanacak duruma getirmek için çektiklerinize kimsenin ortak olamayacağını da bilmelisiniz. Sözgelimi evdeki çocuk, yazının ilk hasmıdır. Bir de zamanınızı onunla geçirmekte gönüllülüğünüz de sınır tanımazsa, tek çare çocuğunuzun büyümesini beklemektir ki, bir on yıllık aralıktır bu. Birlikte yaşadığınız insandan ev işlerinde sizin payınıza düşeni de üstlenmesini ne kadar isteyebilirsiniz? Eskiler için, özellikle de şairliğini karısına dayatarak eviçinde kendine bağımsız bir yazı dünyası kurmak daha kolay oluyormuş. Şimdi kimse böyle durumları kaldırmaz.

Asıl iş, gene de yazmaya başladıktan sonra, yazdıklarınızı yayımlatmakta. Yazarların çektiği çilenin çoğu bu aşamada yaşanmış. Karşınıza çıkan editör sizi tanımıyorsa, durumunuz elbette zordur, baştan hazırlıklı olmalısınız. Gençliğin kendiliğinden diktiği engeller vardır önünüzde. Editörün önünde okunmak için birikenler öylesine çoktur ki, sizinkine sıra gelse bile, şansınız öteden beri bilinen bir yazardan sonra gelir. Bunu doğal karşılamak gerekir. Verilmiş büyük bir emekten, birikimden söz ediyoruz.

Gene de dergilerin pek çoğunda aşılabilir bu; kimi editörler ürünlerin kimden geldiğine değil, niteliğine bakarak karar verirler ki, bundan kuşku duymak için neden pek yoktur; ama sıra kitap yayımlatmaya gelince, asıl zorluk orada başlar. Yayıncılığın bugün hâlâ güçlü bir sektör olamayışı, orta ve küçük ölçekteki yayınevlerinin geleceğinin pamuk ipliğine bağlı oluşu da tanınmamış genç yazarların kitaplarını yayımlamayı güçleştirir, ama orada da parlak bir kitabın önüne geçemez kimse.

Gecenizi gündüzünüze katarak, tedirginlik içinde yazdığınız ürünlerinizi okurun keşfedeceği zamanın geldiğini umursamaz editör. Bu duygular sizi ilgilendirir. Sizin yakıcı sıcaklığınızı bir anda söndürecek soğukluğuyla daha karşı karşıya da gelmediniz. Adını derginin künyesinde gördüğünüz, belki bir iki fotoğrafından yüzünü tanıdığınız editöre en iyisi e-postayla göndermektir yazdıklarınızı. Sizinle bir de dergi ya da yayınevinde karşılaşmaktan kaçınır editörler. Kısıtlı zamanlarını paylaşmaya gönül indermezler.

Memet Fuat ile ilk tanıştığımda, gençlikten kurtulmuş bir adam da olmama karşın, sesim titremiş, sözcükler boğazımda düğümlenmişti. Aslında Memet Fuat'ın şeker gibi bir insan olduğunu neden sonra anlayacaktım, ama onun da bir yayın yönetmeni olarak bendeki imgesi dizlerimin bağını çözmeye yetmişti.

Böyledir işte genç yazar ile editör arasındaki ilişki. Biri yukarıda, öbürü aşağıda durur hep. Tanrı katında görünür editörler. Yayınevi patronları daha da katıdır. Çünkü sonunda neyin yayımlanıp neyin yayımlanmayacağına editörler değil de, yayınevi patronları karar verir; değil mi ki işin parasal yanı çoğun belirleyicidir, son söz onlarındır.

Postadan gelen zarfınızı editörün nasıl açtığını, ilk okumadaki tepkilerini de bilmiyorsunuz; hiçbir zaman bilmeyeceksiniz belki de. Yeni bir yazar,

biraz can sıkıcı gelebilir. Nereden çıktı şimdi bu, dedirtir, bunca ürün yağmurunun üstüne. Genç yazarın gönderdiği belki iyidir, ama rastlantıyla da çıkmış olabilir mi? Gönderdiği bir iki ürünün dışında yazıp tamamladığı kaç ürünü vardır, bunu da merak etmekte haklıdır editör. Gönderilmiş bir öykü rastlantıyla çıkmışsa sözgelimi, editörün onu yayımlayarak genç yazara açtığı kredi karşılıksız kalabilir mi? İyi bir editör bunları düşünmeden edemez.

Şiir okumak gene daha az zaman alır, ama ya öykü ve roman? Bir dergiye bir yılda bin tane öykü gönderilse ve derginin editöründen bin tane öyküyü okuyup değerlendirmesi beklense... Bin öykü, yaklaşık yüz öykü kitabı eder; üç günde bir kitap bitirmek gerekir bütün öyküleri okumak için. Editörümüz başka hiçbir şey okuyup yazmayacak mı?

Editörler edebiyatın kötü ruhları değildir elbette. İyi yüreklidirler aslında; genç yazarların ürünlerini değerlendirmek için kılı kırk yaran çabalar içinde, sevgiyle yaklaşırlar yazıya. Düşünün ki, kendi yazılarını yazmak için kullanacakları zamanı, hiç tanımadıkları kişilerin yazdıklarını değerlendirerek harcarlar. Karşılıksız bir özveri sayılmaz mı bu?

Virginia Woolf, genç bir yazara otuz yaşından önce yayımlamamasını önerirken, “Eğer yayımlarsanız özgürlüğünüz kısıtlanır. İnsanların fikrini önemsemeye başlarsınız. Onlar için, onlardan iyi şeyler duymak için yazmaya başlarsınız,” diyor.

Virginia Woolf’un kendisi de ilk romanını dokuz yılda yazmış. Beş altı taslaktan sonra, yeniden yeniden yazarak. Sonra da yayımlanması için iki yıl beklemiş.

Genç yazar bu düzeyde kendi kimliğiyle ödeşme içine girer. Ne yazık ki, kendini yayıncısına kabul ettirmek için olduğundan farklı görünmeye de çalışır. Çoğu kez değil, ama bazen yazdıklarını gönderdiği dergiye göre ayarladığı anlaşılır. Radikal bir dergiye radikal, popüler bir dergiye uyumlu öyküsünü gönderebilir pekâlâ. Burada ilk zayıflığını gösterir işte.

Oysa genç yazar, radikal ya da tutucu olmaya kalkışmak, bunlardan birini seçmek yerine, yazdıklarında ilerici ya da tutucu olup olmadığını sorgulamalıdır. Has edebiyata yaklaştıkça, yazdıklarının da ileri dönük olduğunu fark edecektir.

Genç yazarın yazdıklarını edebiyat dergisine gönderirken hangi çatışmalar içinde kaldığını anlamaya çalışıyoruz. Daha yazdıklarını gönderemedi bile. Özenle yazıp zarfın içine yerleştirdiği hazinesinin başına neler geleceğini belki bir gün anlayacak. Gün doğmadan kararmazsa düşleri.

> Romana zarar veren şey, bir sırdaşlık havası içinde kişilere ilişkin olarak yapılan açıklamalardır, çünkü bunlar okuru kişilerden uzaklaştırıp yazarın zihnini incelemeye yöneltir.
>
> E.M. FORSTER

Yaratıcı Yazının Yolunu Açmak İçin (Sonsöz)

Yazmak, hiç kuşku yok ki derin bir tutku. Tarih, siyaset gibi, yaratıcı olmayan yazı için de söylenebilir mi bu, pek sanmıyorum. Sürekli olarak doğruları bulup dile getirmek, akıl vermek, gerçekten çok sıkıcı. Demirden bir zırh takıyor ve adaleti getirmek için sürekli kılıç sallıyorsunuz. Bundan farklı değil siyaset yazarlığı. Bütün doğrular kılıcınızın ucundan damlıyor. Siz doğruyken herkes yanlış.

Sonra da birileri çıkıp edebiyatı küçümsüyor, başka birileri de nitelikli edebiyattan söz edenleri kendi yaşadığı dünyanın dinozorları olarak niteliyor. Gazetede siyaset yazarı mısın, yazdıkların bugün varsa, yarın yok sayılacak, yenisi alacak yerini. Tarih ya da akademik çalışmaların bile kültüre katkısı geçici. O günün kültürünü etkiliyorlar, ama yarınları kuşkulu. Tarihin gerçekten nasıl yaşandığına ilişkin bulgular çoğaldıkça ya da farklı anlayışlar verili bilgileri yeniden yorumladıkça, tarih de sürekli yeniden yazılır. Akademik ya da benzer çalışmalar da düşüncenin zamana dayanıklı olduğu kadar yaşar, sonra tarihsel belgeler olarak yerlerini alır.

Çoksatan, çok okunan yazarların ve kitapların oluşturduğu popüler edebiyatı el üstünde tutanlar hep daha çok sayıda kişinin kitap okumasından ya da edebiyatla kurduğu ilişkiden söz açar. Bu da tartışılır da, popüler edebiyatı eleştiri konusu edip nitelikli edebiyatın değerlerini savunanlara eleştirilerini hemen sıkıştırırlar o araya.

Edebiyat, elbette yalnızca yüzeyde, sizi kaptığı gibi sürükleyen hikâyeler anlatan bir alan değil. Yazarın verdiği doğrudan anlamların yanında dolaylı anlamlar da üreten, her yeni okumada anlamları çoğalan, dolayısıyla katmanları açıldıkça zenginleşen bir edebiyat, bizim anladığımız. Yoksa, yaratıcı yazarlık çalışmalarına niçin gerek duyulsun. Geleneksel hikâye anlatma biçimleri bize bir yerlerden kalmıştır, onların izini sürerek yazıveririz.

Yeni ya da usta, bütün edebiyatçıların elindeki her kapıyı açan anahtar dildir oysa. Yazınsal dilin olanaklarını ve dili kullanma biçimlerini kavradıktan sonra, onu denemeye gelir sıra. Yazarak öğrenilir sonrası.

Sözgelimi kişi yaratmak en zor işlerden biriyse, kişi yaratmaya çalışmak bize yazınsal kişilerin nasıl yaratılacağını öğretir.

Dilimizi yetkinleştirip kendimize özgü bir anlatı dili kurmaksa, yalın bir dille yazarken uzun cümlelerle ve daha karmaşık biçimlerde yazmanın ne olduğunu anlamanın yanı sıra, sürekli olarak sözcük dağarcığımızı zenginleştirmek demektir. Bir öykü ya da roman içinde aynı sözcükleri sürekli kullanamayız, ama aynı anlama gelen farklı sözcükleri art arda kullanma kolaycılığına da düşemeyiz. Demek ki her sözcüğü, her cümleyi düşüne taşına yazmak gerekir. Kurduğumuz her cümlenin daha iyisi hemen her zaman vardır.

Konu benzerlikleri yalnızca okur için sıkıcı değildir. Okurdan önce, bizim için önemli bu. Niçin pek çok kere yazılmış konuları yineleyelim ki. Hayatın sıradanlığına vurgu, belki bazen yanlış anlaşılıyor. Hayatın sıradan yanları, daha çok ilk bakışta görünmeyen küçük kesitleri, ayrıntıları, keşfedilmeyi bekleyen ayrıntıları anlatır. Onlardır yazacaklarımızı zenginleştiren.

Okumadan yazılmayacağı da sanırım yazmaya çalışan herkeste artık yer etmiş bir düşünce. Gelgelelim, doğru bir okuma biçimi nedir, onunla ilgili sorunlarımız sürüyor. Okuduğumuz bir metnin bütün öğelerini tek tek soyutlayarak anlamak, sonra da bütün yapıyı o öğelerin bireşimi olarak okumaktır doğru okuma biçimi. Demek ki bir çalışma. Önce teknik bir çalışma gibi görünebilir bu, ama soyutlamayı ve eleştirel bakış açısını tam anlamıyla içselleştirdikten sonra, kendiliğinden, bir refleks biçiminde yapılmaya başlar. Ancak ondan sonra iç eleştiri gücüne sahip olduğumuzu söyleyebiliriz ve kendi yazdıklarımızı da bizden deneyimli olduğunu düşündüğümüz başka herhangi birisinin düşüncesini almadan, kendi kendimize değerlendiririz. Ondan sonra yazdıklarımız da yayımlanmaya değer bir düzeyde oluşmaya başlamış demektir.

Bunlar kâğıt üstünde dururken bize hoş gelen sözler gibi mi duruyor? Denedikçe göreceğiz. Yeter ki, yaratıcı yazının büyük bir kararlılıkla yapılması gereken bir yaratıcı düşünce etkinliği olduğundan vazgeçmeyelim. Sonunda herkes yazabilir, şu ya da bu ölçüde; hangi ölçüde olacağı, bu arada pek çok parametreye bağlıdır elbette. Dolayısıyla doğru okuma biçimi ve yaza boza yazma kararlılığı, edebiyatın karanlık mağarasından apaçık dünyasına çıkaracaktır bizi.

Bu arada kendimize hemen soralım. Hangi yazarları, nasıl okuduk? Bir öykü antolojisi alalım: İçindeki yazarların kaçından bir öykü, sonra bir kitap okumuşuz? Yarısı var mı? Belki. Ben yarısından daha azının okunduğunu, bu arada sözgelimi benim için okunmazsa olmaz kimi yazarların hiç okunmadığını görüyorum. Önemli bir sorun.

Eski kuşakların genç yazarlara, edebiyatımızın ustalarını okumadan yazamazsın, biçimindeki takazalarıyla ilgisi yok bu dediğimin. Kaldı ki, tersine düşünüyorum. Genç ve yeni yazarlar ille de eski kuşakların büyük deneyimlerinden el almak zorunda değil. Bağımsızlaştıkça kendi yollarını bulacak, böylece edebiyatımıza olması gereken çok yönlülüğün kazandırılmasında daha anlamlı katkılar yapacaklar demektir. Nasıl olsa onlar da aynı edebiyatın içinden çıkıyorlar.

Gelin görün ki, okumak zorunda olduklarımız kendi yazdıklarımız için ve eski, yeni, yerli, yabancı ayrımı gözetmeksizin seçeceklerimizdir. Pek çok edebiyat anlayışı, öykü, roman biçimi var ve sürekli yenileniyorlar. Oysa kendi yazdıklarımız daha yolun başında. Sığlıktan, tekdüzelikten, basitlikten kurtarmamız gerekiyorsa onları, edebiyatta nelerin nasıl yazıldığını da pek çok iyi örneği iyi okuyarak öğrenmek zorundayız.

Ferit Edgü gibi alabildiğine yalın, ama yalın olmakla birlikte bazen zor anlaşılır bir yazarla Orhan Kemal’in yalınlığı aynı değil. Füruzan’ın öykü dünyası bize bugün uzak gelebilir, ama bir dünyayı onu en iyi anlatan ayrıntılar ve gözlemlerle anlatabilme yetkinliği her zaman öğreticidir. Diyalogları çok iyi yazan Cemil Kavukçu’nun yanı sıra, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday ya da Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarını okumak aklımıza geliyor mu? Raymond Carver ya da Barış Bıçakçı’nın öyküleri çok basit, herkesçe yazılabilir ve bir şey anlatmıyor gibi geliyorsa ilk okumada, bu da okuma biçimimizi sınamak için iyi bir fırsat yaratabilir. Bilge Karasu’nun kapalı, zor anlaşılır dili ve kurgu biçimiyle Cortázar ya da Borges’inki de aynı değil.

Kimilerinin adlarını anmış olduk işte. Sorun bu yazarların her birini iyi okuyup onlardan neler çıkarabileceğimizi görmek. Bundan vazgeçilemez ve bu konuda ciddi bir eksiklik duruyorsa, halletmek zorundayız demektir.

Öte yandan, yazarken de, yayımlamak için girişimlerde bulunurken de acele etmeyelim. Geç başlamış da olabiliriz yazmaya. Hiç sorun değil bu.

Bu işin acelesi olmaz. Asıl olan her zaman iyi yazmaktır.

Norman Maclean'ın Bizi Ayıran Nehir romanından çok etkilenmiştim. Sıradan hayatları nasıl bu denli dingin bir dil ve anlatım biçimiyle anlatıp da nasıl bu denli etkileyici ve önemli olunabileceğini düşünmüştüm. Norman Maclean bu romanını yetmiş bir yaşında yazmış. İnsan bütün ömrü boyunca öyle bir roman yazsa... diye düşünmüştüm.

Sorun zaman değil. Yapabileceğimizin en iyisini yapmaya çalışmak. Nasıl yayımlayacağımız ondan sonra gelir.

Gelin bütün bu kaygıları bir yana bırakın.

Siz yazın, kararlılıkla yazmayı sürdürün.

Kendi sesinizi arayarak yazın.

Ama ondan da daha büyük bir kararlılıkla okumayı da sürdürerek.

İkisi bir arada olmazsa, olmaz.

Nitelikli edebiyatın karşısında da hiçbir engel duramaz.

JORGE LUIS BORGES'TEN 16 ÖĞÜT

Adolfo Bioy Casares, Fransız L'Herne dergisinin özel

sayısında, otuz yıl önce Borges, kendisi ve Silvina

Ocampo’nun, Fransa’da geçen ve kahramanı taşralı

genç bir yazar olan altı parçalı bir öykü tasarladıklarını

söyler. Öykü hiçbir zaman yazılmadı ama o tasarıdan

Borges’e ait bir taslak kaldı: Bir yazarın kitaplarına asla

koymaması gerekenlere dair on altı ironik öğüt.

Edebiyatta şunlardan kaçınmak önemlidir

1 Yapıta ya da adı sanı bilinen kişilere tamamen aykırı yorumlar getirmek. Örnekse, Don Juan'ın kadın düşmanlığı, vb.

2 Birbirine en kaba anlamıyla benzemeyen ya da zıt çiftler kullanmak. Don Quijote ve Sancho Panza ya da Sherlock Holmes ve Watson gibi.

3 Kişileri deli taraflarıyla tanımlama yöntemine başvurmak. Dickens'ın yaptığı gibi.

4 Olay örgüsü içinde, zaman ve mekânla tuhaf oyunlara girişmek. Faulkner, Borges ve Bioy Casares'in yaptığı gibi.

5 Şiirsellik adına okurun kendini özdeşleştirebileceği durum ve kişiler kullanmak.

6 Mite dönüşmeye yatkın kişiler kullanmak.

7 Kasıtlı olarak belli bir mekâna, belli bir döneme, sözün özü yerel bir atmosfere mal edilmiş cümleler ve sahneler.

8 Karmakarışık sıralandırmalar yapmak.

9 Metafor kullanmak, özellikle de görsel metaforlar. Daha somut olarak, tarım, denizcilik ve bankacılıkla ilgili metaforlar kullanmak. Kesinlikle önerilmeyen örnekse, Proust.


THE
CIVIL
WAR

10 Antropomorfizme (insan biçimcilik) başvurmak.

11 Romanı oluştururken, düşünsel kurgunun başka bir kitabı anımsatması. Örnekse, Joyce'un *Ulysses*'i ve Homeros'un *Odysseia*'sı.

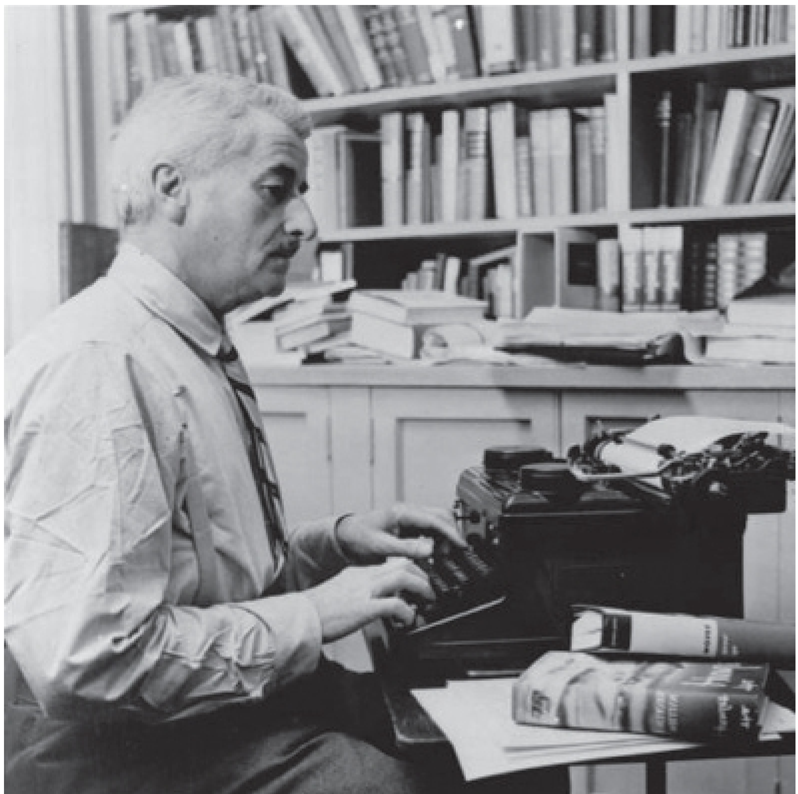
12 Mönü, albüm, yol tarifi ya da konserlere benzeyen kitaplar yazmak.

13 Çizgiye gelebilecek her şey. Bir filme dönüştürülebileceği duygusu uyandıran her şey.

14 Eleştirel denemelerde tarihsel ya da biyografik göndermeler yapmak. Üzerine çalışılan yazarın özel yaşantısının ya da kişiliğinin metne sızması. Her şeyden önce, psikanaliz.

15 Polisiye romanlarda evcil sahneler; felsefi konuşmalar geçerken de dramatik sahneler yaratmak. Ve son olarak:

16 Kibir, alçakgönüllülük, oğlancılık, oğlancılıktan tırım tırım kaçınmak ve intihar.



Bir yazar nasıl gerçek bir romancı olur?

Yüzde doksan dokuz yetenek... yüzde doksan dokuz disiplin... yüzde doksan dokuz çalışmak. Yaptığıyla hiç yetinmemeli. Hiçbir zaman yapılabilecek kadar iyi olmaz yapılan. Her zaman hayal kurup yapabileceğini düşündüğünden daha yukarıya koy çıtayı. Sadece öncekilerden ya da aynı dönemdekilerden daha iyi olmaya çalışma. Kendinden daha iyi ol. Sanatçı gözünü karartıp kendisini işine kaptırandır. Neden böyle olduğunu bilmez ve çoğunlukla da bunu düşünemeyecek kadar yoğundur. İşini yapabilmek için gerekirse soygun yapar, ödünç para alır, dilenir veya birinden ve herkesten çalacak kadar da bütünüyle ahlaki değerlerden yoksundur.

YAZARIN EKONOMİK ÖZGÜRLÜĞE İHTİYACI VAR MI?

Hayır. Yazarın ekonomik özgürlüğe ihtiyacı yok. Tek ihtiyacı olan şey kâğıt ve kalemdir. Para karşılığı yazılmış iyi bir şeye rastlamadım hiç. Bir yazarın kurumlarla uğraşmaya hiç vakti yoktur. Her zaman bir şey yazmakla meşguldür. Eğer birinci sınıf bir yazar değilse, zamanı veya ekonomik özgürlüğü olmadığı gibi özürlerin arkasına sığınır.

William Faulkner

Bir yazar nasıl gerçek bir romancı olur?

Yüzde doksan dokuz yetenek... yüzde dokan dokuz disiplin... yüzde doksan dokuz çalışmak. Yaptığıyla hiç yetinmemeli. Hiçbir zaman yapılabilecek kadar iyi olmaz yapılan. Her zaman hayal kurup yapabileceğini düşündüğünden daha yukarıya koy çıtayı. Sadece öncekilerden ya da aynı dönemdekilerden daha iyi olmaya çalışma. Kendinden daha iyi ol. Sanatçı gözünü karartıp kendisini işine kaptırandır. Neden böyle olduğunu bilmez ve çoğunlukla da bunu düşünemeyecek kadar yoğundur. İşini yapabilmek için gerekirse soygun yapar, ödünç para alır, dilenir veya birinden ve herkesten çalacak kadar da bütünüyle ahlaki değerlerden yoksundur.

Ekonomik özgürlükten bahsettiniz. Yazarın ihtiyacı var mı buna?

Hayır. Yazarın ekonomik özgürlüğe ihtiyacı yok. Tek ihtiyacı olan şey kâğıt ve kalemdir. Para karşılığı yazılmış iyi bir şeye rastlamadım hiç. Bir yazarın kurumlarla uğraşmaya hiç vakti yokturb. Her zaman bir şey yazmakla meşguldür. Eğer birinci sınıf bir yazar değilse, zamanı veya ekonomik özgürlüğü olmadığı gibi özürlülerin arkasına sığınır.

William Faulkner

USTALARDAN GENÇLERE ALTIN ÖĞÜTLER

Genç bir şaire verilecek belli başlı öğütler nelerdir?

Her şeyden önce sözcüklerle değil, nesne ve duygularla yazmasını öneririm. Ayrıca her cümle biçim olarak bir öncekine benzememeli, özgün bir tınıya sahip olmalıdır. Unutmamak gerekir ki fikirlerin içini doldurması için kalıbın hazır olması gerekir.

Ancak en önemli nokta şudur: Bir yapıt içeriğiyle değil, onu çevreleyen unsurlara göre değer kazanır. “Merhaba, iyi akşamlar!” gibi sözcüklerin derin bir doğa, toplum, astronomi vb. felsefesiyle çevrelenmesi gerekir. Bütün önemli yapıtların sırrı budur.

Max Jacob

Roman Yazma Fikri Nasıl Doğar?

Genelde bana esin kaynağı olan bir olay, bir sahnedir. Üstelik bu sahne kitabı yazmamdan çok önce, yıllar önce kafamda belirir ve romanın özdeğini oluşturur. Bu görüntünün neye dönüşeceği bilinmemekle beraber bir başlangıç noktası oluşturduğu kesinlikle söylenebilir. Hatta en son aşamada bu sahne tanınmaz hale gelecektir. Kişiler, zaman dilimi, mekân... her şey değişecektir. Fikirler, diyaloglar ve kişilerle ilgili ipuçları kafamda belirdikten sonra yazabilecek durumda olduğumu hisseder ve işe koyulurum.

Jean Echenoz

Konu geliştirmeyi bilmek önemli midir?

Konuyu geliştirmek anlamak demektir. Geliştirmek... İşte, her şeyin özü bu sözcükte gizlidir. Bir müzik teması, resimdeki betimlemeler gelişerek anlam kazanırlar. Bitki de tohumun gelişmesidir. Yazarlıkta da paragraf bir düşüncenin, bölüm de paragrafların gelişmesiyle ortaya çıkar. Üzerine çok düşünülmüş bir fikir 400 sayfalık malzeme demektir.

Max Jacob

Fikirler nerede bulunur?

Önemli temalardan kaçının. Günlük yaşamın size sunduğu kaynaklardan, üzüntülerinizden, arzularınızdan söz edin. Yaşamınız size çok renksiz görünüyorsa yaşamınızı değil, kendinizi suçlayın, çünkü gerçek yaratıcı için kısır bir hayat ve ilgisiz kalacağı bir yer söz konusu olamaz. Örneğin bir hapishanede, dış dünyanın her tür deviniminden uzak bir mekânda olsaydınız, anılarınızın oluşturduğu o eşsiz hazineye sığınmayacak mıydınız? İşte, yazarlığı seçmişseniz bu doğrultuda bir yaşam felsefesine sahip olmalısınız.

Rainer Maria Rilke

Bir fikrin geliştirilmeye değer olduğu nasıl anlaşılabilir?

Fikir tomurcukları değerli ya da değersiz, basit ya da karmaşık, değişken ya da sabit olsun, önemli olan ortaya çıktığında onları tanıyabilmektir. Düşüncelerim bende, iyi bir şiirin ya da şiirdeki basit bir dizenin uyandırdığı heyecana benzer duygulara yol açıyorsa önem kazanır. Zaten içi boş fikirler bir süre sonra aklınızdan uçup gittiği için gelişemez.

Patricia Highsmith

Not almak gerekir mi?

Bir şey düşünüyorsanız ya da bir şeyi anımsıyorsanız bunu hemen not etmeniz gerekir. Ama düşüncenizi hemen o an not etmelisiniz. Çünkü o düşüncenizi ikinci kez aynı yoğunlukta bulabilmeniz çok zordur.

Francis Scott Fitzgerald

Sözcükleri nasıl kullanmak gerekir?

Sözcükler, toplumla bizi ayıran çukuru aşabilmemiz için duygularımıza bir şans tanır. Bir sözcüğü seçmek her şeyden önce en doğrusunu, anlatılmak istenene en uygun olanı almak ama aynı zamanda aynı işlevi üstlenen tanımlar arasında en basit olana öncelik tanımaktır. Özgün olmak adına çok fazla zorlama araştırmalara girişmek ritmi ve yaşamı öldürmekten başka bir işe yaramaz.

Bernard Clavel

Belli bir bakış açısına sahip olmak gerekiyor mu?

Romancının, hikâyenin dayandığı bakış açısı ya da bakış açılarıyla ilgili kararı, okurun kitaptaki olaylara ve kahramanlara karşı davranışlarını belirleyeceği için son derece önemlidir. Tembel ya da deneyimsiz bir yazar, bakış açısını uyumlu bir biçimde yönlendiremeyeceği için hatalar yapacaktır. Tabii ki, romancının istediği zaman bakış açısını değiştirmesini engelleyen belli bir kural yoktur. Ancak bu değiştirme işlemi estetikten yoksun, plansız programsız bir şekilde gerçekleştirildiğinde okurların metne katılımı tehlikeye girecektir.

David Lodge

Sorunlarla karşılaşıldığında ne yapmalı?

Sizi tatmin eden bir biçem geliştiremediyseniz daha ilk sayfadan sorunlar başlayabilir. Değişik türlerde engeller önünüze çıkabilir. Düşük cümle gibi küçük sorunlar hemen giderilebilir ama içinden çıkılamaz durumlar söz konusu olduğunda eliniz kolunuz bağlanır, kapana kısıldığınızı hissedersiniz. Bunun ilacı belki de yazı yazmaya başlamadan önceki fikrinize dönüş yapmaktır. Kendinize şu soruyu sorabilirsiniz: “Ne ortaya koymayı amaçlıyorum?” Yaratmak istediğiniz etkiyi düşündüğünüzde belki de birdenbire çözüme ulaşacaksınız.

Patricia Highsmith

Biçim ve duyarlılık nasıl uzlaştırılabilir?

Düzensiz olmak için insanın kendisini zorlaması gerekmez; bu son derece kolaydır. Asıl zor olan duyguların, izlenimlerin ve düşüncelerin yarattığı kaosu düzene sokmaktır. Yazmak sözcüklerle müzik yapmak; cümlelerin yapısı, ritmi, birbirleriyle olan bağlantılarıyla ilgili zorunluluklara yanıt vermek demektir. Bana göre yazmak, sözün tınısını bulmaktır. Önemli olan da budur. Sözün tınısı fizyolojik verilere sahiptir ve bunlar göz ardı edilemez. Sözlerimizle soluğumuz aynı uzunlukta olduğu için, bazı yapıtlarda çok uzun cümleleri okuduğumda fizyolojik olarak yanlış bir yazıyla karşı karşıya kaldığımı hissediyorum. Söz aynı zamanda düşüncenin

doğal işleyişinin çevirisidir. Sonuç olarak, belleğimizle ilintilidir. Birisiyle konuştuğumuzda ancak sekiz on sözcük aklımızda kalabilir. Onlarca sözcük içeren cümleler oluşturduğumuzda kimse bir şey anlamaz.

Charles Juliet

Önceden bir taslak hazırlamak gerekir mi?

Nereye gittiğimi bilirim ama nasıl gittiğimden haberim olmaz. Bu noktada hayal gücü, rastlantılar ve fanteziler devreye girer. Aylar boyunca düşündükten sonra yapıtı yazabilirim. Genelde başlangıçta aşılması gereken belirsizlikler, karanlık bölgeler vardır; her şeyi net bir biçimde görebilmek için bütün şemaları toplarım. Gerekli malzemeye sahip olduktan sonra da araştırmama başlarım. Bulgularım doğrultusunda şemalar da değişikliğe uğrar, gelişir. Sonuç olarak, kitapta ne olup bittiğini tam olarak bilemem. Ancak yapıt tamamlandıktan sonra konuyu özetleyebilirim. Kitabı defalarca okuduğum zaman herhangi bir şeyi değiştiremeyeceğimi anladığımda her şey pürüzsüz, yerli yerine oturmuş demektir.

Michel Butor

Günün moda eğilimlerini izlemek gerekir mi?

Yazı yazmaya başladığımda arkadaşlarım şöyle diyorlardı: ‘Gerçeklerle hiçbir şekilde uyuşmayan bu şeyleri nereden çıkardın?’ Bütün eleştirilere rağmen yoluma devam ettim. Ben hiçbir zaman modaya uymadığıma inanıyorum. Kişisel bakış açıları olan ve moda eğilimlerle dalga geçen, ufku geniş yazarlar her zaman göze çarpar.

Nathalie Sarraute

Yetenek nedir?

Yetenek bir sayfa değil, 300 sayfa yazmaktır. Sıradan bir aklın yaratamayacağı hiçbir roman yoktur. Acemi bir yazar bile güzel bir cümle oluşturabilir. Bundan sonra yapılacak tek şey kalemi alıp sabırla kâğıdı doldurmaktır. Güçlü olanlar hiçbir zaman duraksamaz. Masaya otururlar, terlerler ama sonuna kadar giderler. İşte, bir türlü çalışmaya başlayamayan

tembellerle yetenekli yazarları ayıran budur. Zafer sürekli çaba harcanarak elde edilebilir.

Jules Renard

Başka meslekleri olan insanlar yazı yazmaya nasıl zaman ayırabilirler?

Günde sekiz saat çalıştıktan sonra bir roman yazmak için gerekli zaman ve enerjiyi nasıl bulabilirsiniz?

Başka bir mesleğiniz varsa, gün içinde ya da hafta sonunda yalnızca kendinize ait olan ve hiçbir şeyin müdahale edemeyeceği belli bir süreyi kendinize ayırmalısınız. Örneğin, haftanın beş günü akşamları iki ya da üç saat ya da cumartesileri sekiz saat ayırmak yeterli olabilir. Ancak en önemlisi yaptığınız işten gurur duymanızdır. Eğer çalışmanızın sık sık kesilmesine izin veriyor ya da davetleri kabul ediyorsanız, bu duygu yavaş yavaş yok olacaktır.

Patricia Highsmith

Yapıttaki kişilerle özdeşleşmek gerekir mi?

Yapıtınızdaki kişiler size benzememeli ya da çok az benzemeli. Onlar kendilerine benzemelidir. Sözcükleriniz de sizlere değil, onlara ait olmalıdır. Aynı şekilde, sizin sevdiğiniz nesneleri ya da mekânları değil, onların hoşuna giden durum ya da yerleri betimlemelisiniz. Aksi takdirde onlara değil, size ait olanları anlatmış olursunuz. Bu nedenle dikkat!

Max Jacob

Yazmaya yeni başlayan birisi ünlü bir yazarın yardımına başvurmalı mı?

Şunu bir kez daha tekrarlamakta yarar görüyorum: Bu konuda yazarın hiçbir yetisi yoktur. Genç yazar adayları yazılarını editörlere yollamalıdır. Editörler yanılsa bile genellikle işlerinin bilincindedir. Kötü bir kitabı reddettiklerinde her şeyden önce o kitabın yazarına iyilik etmiş olurlar.

Yazar adayımız başta üzülse bile zamanla acısını unutacaktır. Üstelik bir gün gerçekten söyleyecek bir şeyleri varsa mutlaka söyleyecektir.

Bernard Clavel

Editörlerin olumsuz yanıtı karşısında nasıl davranmalı?

Bir editör bulmadan önce bol bol yazdım. Böylece deneyim kazandım. Editörler yapıtı reddettiğinde genellikle iki tür davranış sergilenir: Yazar ya kitabının iyi olduğu konusunda inat eder ve editörü haksız bulur, bunun sonucunda da aynı yapıtı, on on beş yayıncıya gösterir ya da hemen başka bir roman yazmaya koyulur. Ben ikinci yolu seçtim. Her defasında aynı temayı işleyeceğime yeni bir anlatım biçimi, özgün bir hikâye geliştirdim.

Claude Michelet

Bir şiir herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde yazılabilir mi?

Şiir yazmaya gereksinim duyulması fiziksel bir olgudur. Herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde böyle bir istek içimde uyanabilir. Uyurken, kafedeyken, yalnızken ya da metrodayken... Düşünürüm ve arkadan sözcükler gelir, ritimler de... Bir kâğıdın olması yeterlidir.

Robert Sabatier

Kaynak:

Yaşasın Edebiyat

Haziran 1998

YARATICI BAKIŞ AÇILARI

İyi bir öykü yazmanın üç kuralı var. Sorun şu ki,

o kuralların neler olduğunu kimse bilmiyor.

Bu dahil, hiçbir kural evrensel değildir.

ANONİM

Tanıdığım her genç yazara, yazdıklarının iyi olmadığını düşünseler bile işi sonuna kadar götürmelerini söyledim... Bütün yazarlar, çalışma sürerken, yaptıklarını beğenmezler. Çünkü her zaman bir potansiyelin farkındadırlar ve ona ulaşamadıklarına inanırlar. Ama potansiyelin farkında olmadığı için, okurun umurunda değildir.

WILLIAM SAROYAN

İlk taslağı yazmak karanlık bir odada el yordamıyla gezinmek, derinlerden bir yerden bir konuşmayı duyar gibi olmak, sonunu unuttuğun bir fıkrayı anlatmak gibi bir şeydir. Birinin dediği gibi, kişi genellikle daha önce yazdıklarını yeniden yazmak üzere yazar. Çünkü kişinin aklı, yazılan şeylere, yeniden yazmak ve düzeltmek yoluyla tamamen yerleşir.

TED SOLOTAROFF

Başarılar ve başarısızlıklar hakkında kaygılanmayı bir kerede ve kesinkes bırakmalısın. Kafana takılmasına izin verme. Görevin, günbegün düzenli biçimde çalışmak, kaçınılmaz hatalara ve başarısız olmaya hazırlıklı olmak.

ANTON ÇEHOV

Aynı öyküye birçok kısa açılış yaz... Bu açılışları bilinçli biçimde yargılama. Onun yerine varyasyonlar üretmeye devam et... Bunu birkaç kez yaptıktan sonra, olasılıklar arasından metodik biçimde geçmekte ustalaşacaksın artık. Ve kaçınılmaz olarak varyasyonlardan biri kafanda ‘tık’ diye yerine oturacak ve “Evet, bu o” dedirten bir doğruluk ve isteklilik hissi duyacaksın. Kurgusal yazı yazmanın ana zevklerinden biri işte bu his.

NANCY KRESS

Genelde yaptığım, bir yazının orasını burasını kurcalamak yerine oturup bütünüyle yeniden yazmak. Taslakla ilgili notlar aldıktan sonra oturur ve başından itibaren yeniden yazarım. Bunun, yamamak ve budamaktan daha iyi olduğunu gördüm. İnsan yazıyı yeniden düşünmeli. D.H. Lawrence'ın ikinci taslaklar yazdığı ve birinciye hiç bakmadığı söylenir.

CHRISTOPHER ISHERWOOD

Hepimiz, kimsenin asla usta olamayacağı bir zanaattın çıraklarıyız.

ERNEST HEMINGWAY

Bir resim nasıl gereksiz bir çizgi, bir makine nasıl gereksiz bir parça içermiyorsa, bir cümle de gereksiz bir sözcük, bir paragraf da gereksiz bir cümle içermemelidir. Bu, bir yazarın cümleleri kısa ve ayrıntısız yazmasını değil, her sözcükle bir şey anlatmasını gerektirir.

WILLIAM STRUNK ve E.B. WHITE


AAA
CATHEDRAL
Raymond Carver